

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Simone do Prado Romeo

**O MOVIMENTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE: GÊNESE,
ESTRATÉGIAS E LEGITIMAÇÃO E PRINCÍPIOS DE HIERARQUIZAÇÃO DAS PRÁTICAS
TEATRAIS EM SÃO PAULO (1998-2002).**

Guarulhos - SP

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**O MOVIMENTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE: GÊNESE, ESTRATÉGIAS DE
LEGITIMAÇÃO E PRINCÍPIOS DE HIERARQUIZAÇÃO DAS PRÁTICAS TEATRAIS EM
SÃO PAULO (1998-2002).**

Simone do Prado Romeo

Dissertação de Mestrado apresentado ao Departamento de Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, como requisito necessário para obtenção do Título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carolina Martins Pulici

Guarulhos - SP

2016

ROMEO, Simone do Prado; PULICI, Carolina Martins (Orientadora). *O movimento Arte contra a barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002)*. Guarulhos, 2016.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, como requisito necessário para obtenção do Título de Mestre em Ciências Sociais.

Data de aprovação:

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Carolina Martins Pulici - orientadora
Departamento de Ciências Sociais - Unifesp

Profa. Dra. Marcia Cristina Consolim - membro titular
Departamento de Ciências Sociais - Unifesp

Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins - membro titular
Departamento de Artes Cênicas - USP

Local: Universidade Federal de São Paulo - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Data: 26/09/2016
Horário: 14h

Para minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Carolina Pulici, pelo trabalho paciente e dedicado, fonte de aprendizado e estímulo permanentes. Lhe sou imensamente grata pela parceria.

À professora Marcia Consolim, que acompanhou o desenvolvimento do trabalho desde o meu ingresso no programa, agradeço os comentários ao projeto, as leituras de Pierre Bourdieu e as sugestões imprescindíveis no nexo de qualificação. Ao professor Ferdinando Martins, agradeço por toda a ajuda e pela leitura atenta no exame de qualificação. E a ambos agradeço, ainda, por participarem da banca de defesa desta dissertação.

A todos os entrevistados, pela generosidade.

Aos funcionários do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, por me receberem com tamanha solicitude.

Agradeço a todos os amigos, fundamentalmente pelos momentos de descontração em meio à seriedade do trabalho acadêmico. E, especialmente, devo agradecer ao Ewa, ao Deni e à Danita pelas diferentes formas de contribuição fornecidas diretamente ao trabalho.

Ao Fabinho, que esteve ao meu lado ao longo desses anos, agradeço todo o apoio, companhia e amor.

À minha mãe, que tanto se orgulhava das redações da menininha à época da escola – primeiro e verdadeiro incentivo! E por ter sempre fornecido as bases para o meu desenvolvimento. À ela dedico este trabalho, como demonstração do meu amor e de minha mais profunda gratidão.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa de mestrado que me foi concedida.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo central reconstituir a gênese e as estratégias de legitimação do movimento *Arte contra a barbárie*, que reuniu setores do teatro da cidade de São Paulo em torno da luta por um teatro que estivesse nos antípodas da produção subordinada ao mercado. A oposição entre um “teatro burguês” e um “teatro de vanguarda”, já bastante conhecida na Sociologia da Cultura, fundamentalmente a partir das teses de Pierre Bourdieu¹ e de Christophe Charle² ganhou corpo, no contexto em estudo, através do que se convencionou chamar de *teatro de grupo*, que buscaram produzir um deslocamento herético em relação aos parâmetros vigentes no que tange ao teatro que seria digno de ser admirado e financiado com verbas estatais. A instituição de novos padrões de trabalho artístico - e, no caso em pauta, de novos princípios de hierarquização das práticas teatrais - será discutida através da análise de fontes documentais (textos-manifestos, crítica especializada, registros de documentos públicos, materiais de arquivo etc.) que permitem reconstituir parte das lutas desse movimento, desde a sua formação em 1998 até a sua conquista fundamental, a *Lei de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo*, de 2002, marco nas políticas públicas voltadas às expressões estéticas menos tendentes a suscitar patrocínio espontâneo.

¹ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

² CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: o teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ABSTRACT

The main goal of this research is to reconstruct the genesis and the strategies of legitimization of *Arte Contra Barbárie* Movement, which brought together theatre sectors from the city of São Paulo around the struggle for a theatre that was in the antipodes of a production subject to the market. The opposition between a "bourgeois theatre" and an "avant-garde theatre", already well known in the Sociology of Culture primarily from the theses of Pierre Bourdieu [1] and Christophe Charle, [2] gained momentum in the context under study, through what was called as theatre of group, which sought to produce a heretic offset, in relation to the parameters in force, with respect to the theatre that would be worthy of being admired and financed with State funds. The establishment of new artwork patterns - in this case, the new hierarchy principles of theatrical practices - will be discussed through the analysis of documental sources (-manifest texts, critics, public documents records, archival materials etc) that allow to reconstruct part of the struggle of this movement, since its formation in 1998 until its fundamental achievement, the sponsorship Law to the theatre from the city of São Paulo, in 2002. A turning point on public policies to the aesthetic expressions that are less likely to get spontaneous sponsorship.

ÍNDICE

Introdução.....	07
Capítulo 1 - antecedentes históricos do teatro de grupo: formação do teatro moderno no Brasil.....	15
1.1 - Tendências do teatro não comercial: o precursor <i>Teatro de Arena</i>	21
1.2 - Por uma arte social: do Arena aos CPC`s.....	24
1.3 - O polo experimentalista: <i>Teatro Oficina</i>	26
1.4 Invenção e síntese: <i>teatro independente</i>	29
1.5 -Do patrocínio cultural privado ao <i>Arte contra a barbárie</i>	32
1.6 - O Teatro e a Cidade, circuitos: Av. Brigadeiro x Praça Roosevelt.....	35
Capítulo 2 – Contra a barbárie do mercado, o <i>Arte</i> entra em cena: gênese e trajetória do movimento, 1998-2002.....	42
2.1 - Breve histórico de seus participantes.....	42
2.2. - A gênese das reuniões <i>Arte contra a barbárie</i>	53
2.3 - Primeiro manifesto.....	57
2.4 - Segundo manifesto.....	60
2.5 - Terceiro manifesto.....	63
2.5.1 - O lançamento, no <i>Teatro Oficina</i>	64
2.5.2 - Programa de fomento.....	68
2.5.3 - <i>Espaço da cena</i>	71
2.6 - Coroando o percurso: o Programa torna-se Lei.....	78
2.7 – Produção & recepção e “contrapartida social”.....	81
Capítulo 3 – A programação instituída pelos grupos. signatários do <i>Arte contra a barbárie</i>	85
3.1 - A produção dos grupos.....	86

3.2 -Dramaturgia.....	92
3.3 -Os diretores.....	98
3.4 - Os atores.....	99
3.5 - Teatros e público.....	106
3.6 – Recepção da mídia e da crítica: a relação das obras como jornalismo cultural.....	117
3.7 – Consagração - prêmios recebidos.....	127
 Capítulo 4 - Propriedades sociais dos diretores e manutenção material dos grupos – modos de produção e relações com o mercado.....	136
4.1 - Características sociológicas dos diretores.....	136
4.1.2 - Duas gerações	137
4.1.3 - Origem social.....	138
4.1.4 -Um nível elevado de estudos.....	141
4.1.5 - O diretor de teatro, uma figura masculina.....	143
4.1.6 - Perfil sociológico coletivo.....	144
4.2 - Arte e Financiamento no Brasil contemporâneo.....	146
4.3 - As estratégias de manutenção dos grupos.....	147
4.3.1 - União e olho vivo na busca de um teatro popular.....	148
4.3.2 - O Grupo Tapa e o modelo empresarial.....	149
4.3.3 - O Folias d’Arte.....	150
4.3.4 - Parlapatões e seu espaço.....	151
4.3.5 - A Pia Fraus.....	152
4.3.6 - A Companhia do Latão.....	153
4.3.7 - O Engenho teatral.....	154
4.3.8 - O estabelecido <i>Teatro Oficina</i>	154
4.3.9 - As jovens Companhia do feijão e Companhia São Jorge de variedades.....	156
4.4 - Relações com o mercado.....	157
5.5 - Impasses e contradições do fomento público.....	159

Considerações finais.....	162
Anexos.....	166
Anexo 1. Primeiro manifesto <i>Arte contra a barbárie</i>	167
Anexo 2 Segundo manifesto <i>Arte contra a barbárie</i>	169
Anexo 3. Terceiro manifesto <i>Arte contra a barbárie</i>	172
Anexo 4. Lei de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo.....	174
Anexo 5 .Ficha resumida dos espetáculos, 1998.....	183
Anexo 6. Ficha resumida dos espetáculos, 1999.....	188
Anexo 7. Ficha resumida dos espetáculos, 2000.....	190
Anexo 8. Ficha resumida dos espetáculos, 2001.....	193
Anexo 9. Ficha resumida dos espetáculos, 2002.....	197
Anexo 10. Recepção das obras pelo jornalismo cultural, 1998.....	202
Anexo 11.Recepção das obras pelo jornalismo cultural, 1999.....	204
Anexo 12. Recepção das obras pelo jornalismo cultural, 2000.....	205
Anexo 13. Recepção das obras pelo jornalismo cultural, 2001.....	206
Anexo 14. Recepção das obras pelo jornalismo cultural, 2002.....	208
Anexo 15. Quadro sinóptico dos diretores pioneiros do <i>Arte</i>	210
Anexo 16. Quadro sinóptico dos diretores da “segunda denteção” do movimento.....	215
Bibliografia.....	218
1. Referências bibliográficas.....	218
1.2 - Referências primárias: fontes do Arquivo Multimeios.....	221
1.3 - Jornais.....	222
1.3.1 - Folha de São Paulo.....	222
1.3.2 – O Estado de São Paulo.....	222
1.4 – Revistas.....	223
2 - Sites consultados.....	223
3 - Filmografia.....	224

Introdução

Esta pesquisa tem por objetivo analisar os anos iniciais do *Arte contra a barbárie*, movimento que reuniu grupos de teatro da cidade de São Paulo na luta por políticas públicas para a cultura. A atuação organizada dessa parcela do campo comprometida com um teatro que se opunha aos ditames do mercado, somada à disposição em debater temas mais amplos – como a relação do teatro com a sociedade – e, ainda, ao desejo de produzir a crítica às políticas culturais existentes, culmina na elaboração e posterior aprovação da *Lei de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo*³, que será tomada aqui enquanto conjunto de afirmações que expressam uma nova legitimidade em matéria de teatro, chegando por fim a alterar a fisionomia da produção local, bem como os critérios de percepção e apreciação das obras cênicas. O período que a pesquisa abrange abarca desde a gênese do movimento, em 1998, até sua conquista mais notória, em 2002. A partir da análise dessa breve trajetória, buscamos identificar as estratégias de legitimação de que o movimento lança mão, bem como os deslocamentos e heresias que é capaz de provocar na cena local.

Inscrita no âmbito da sociologia da cultura, esta pesquisa se inspira na perspectiva proposta por Pierre Bourdieu, notadamente em sua noção de *campo* enquanto espaço social de relações objetivas entre posições relativas que uns e outros ocupam em determinada esfera da produção⁴. Fundamentado na prerrogativa de que a vida social pode ser pensada a partir da existência de campos de produção distintos e relativamente autônomos, o sociólogo francês concentra sua análise nos campos de produção de bens simbólicos que, operando segundo regras e lógicas que lhe são próprias, se distinguem da economia corrente. Nessa perspectiva o campo artístico, ainda que sujeito ao campo econômico e ao campo político, dá lugar a uma economia às avessas, ou seja, uma realidade em que o valor simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes.

Dessa constatação, emergem dois polos distintos no campo da arte, que derivam da coexistência antagônica de dois modos de produção e circulação obedecendo a lógicas diversas. Num dos polos temos a “economia antieconômica” da *arte pura*, definida por critérios como a

³ A Lei 13.279/02, desenvolvida a partir do movimento *Arte contra a Barbárie*, que tem por objetivo apoiar a criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo, por intermédio de grupos profissionais que são financiados diretamente por esse programa. Ela instituiu o principal programa público de apoio ao teatro que se tem notícia no Brasil, transformando-se em marco para as políticas públicas de cultura e servindo de referência para movimentos artísticos em todo o país, tornando-se um modelo de política cultural independente das injunções de mercado.

⁴ As teses e conceitos explícitos neste e no próximo parágrafo encontram-se em BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, op. cit. e BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

denegação do econômico, do lucro a curto prazo e do não reconhecimento de outra procura senão a que ela própria é capaz de produzir, orientando-se para a acumulação de capital simbólico. E, no polo oposto, está a produção orientada pela lógica econômica ou mercantil que, fazendo do comércio de bens culturais um comércio como outro qualquer, orienta-se para a busca do sucesso imediato e para a aquisição de capital propriamente econômico. Tal oposição figura como um princípio gerador da maior parte dos julgamentos sobre o que é arte e o que não é, dando ensejo às lutas entre a ortodoxia e a heresia, que refletem conflitos estéticos sobre a visão de mundo legítima, sobre aquilo que merece ser representado e a maneira correta de fazer tal representação.

No caso do teatro, tal oposição estruturante se consubstancia na divergência entre um *teatro de vanguarda*, ou experimental, ou de pesquisa etc., versus um *teatro comercial*. Longe de ser esta uma transposição mecânica da teoria, importa ressaltar ainda que, ao menos no Brasil, não só entre estudiosos mas entre artistas e técnicos é comum a categorização que remete a essa divergência, na qual o polo comercial costuma ser referido pejorativamente como *teatrão* na “categoria nativa”.

Além dessas contribuições fundamentais advindas da sociologia bourdiesiana, convém trazer ao debate os aportes da estética da recepção de Hans Robert Jauss que, a partir da noção de *horizonte de expectativa*, chama nossa atenção para a realidade histórica do próprio ato de compreensão. Segundo Jauss, esse horizonte diz respeito às expectativas não de um indivíduo, mas de um período. E implica, ainda, em compreender que “A história da literatura é um processo de produção e de recepção que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor e do crítico, que sobre eles reflete”⁵. Assim, a literatura como acontecimento cumpre-se no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra. A análise de Jauss tem por premissa, portanto, aproximar a história da experiência artística, propondo uma abordagem que é ao mesmo tempo histórica e estética⁶.

Nesse sentido, embora não seja a preocupação central desta pesquisa analisar as relações entre o contexto histórico e social e a produção artística, procuramos ao menos apontar alguns matizes do pano de fundo histórico e ideológico em que as práticas estavam circunscritas, buscando destacar os climas de opinião e a atmosfera sociopolítica que deu ensejo à formação das ideias e dos termos que pautaram as lutas em estudo.

⁵ Cf. JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 25.

⁶ Cumpre destacar, todavia, que tanto Bourdieu quanto Jauss elaboram suas teses tendo por base o gênero literário. No entanto, acreditamos ser possível realizar uma espécie de transposição dessas teorizações para pensar nosso objeto, o teatro.

De modo geral, para os interessados no panorama do teatro brasileiro, a recente virada de século tem sido motivo de atenção. Isso porque a irrupção desse movimento que despontou na cena local provido de vigor, disposição política e invenção artística só em momentos muito particulares de nossa história pôde acontecer, gerando inúmeros debates tanto por parte do campo acadêmico quanto do universo artístico.

Coube aos próprios envolvidos com os acontecimentos a primeira iniciativa de sistematização e análise do cenário criado a partir do *Arte contra a barbárie*, através da publicação viabilizada pela CPT (*Cooperativa paulista de teatro*) e realizada por Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho⁷. Propondo-se a empreender um balanço dos cinco primeiros anos da *Lei de fomento* e a reconstituir parte da história do movimento que lhe deu origem, o trabalho apresenta-se, sobretudo, enquanto fonte documental ao divulgar avaliações e análises empreendidas pelos próprios sujeitos e informar parte dos significados atribuídos àquelas lutas, como também dos ideais artísticos em competição.

Além desta, a CPT foi responsável por viabilizar uma segunda publicação sobre o movimento, desta vez organizada por Flávio Desgranges em parceria com a atriz Maysa Lepique⁸. Lançada por ocasião do primeiro decênio de vigor da Lei, procurou-se demonstrar as transformações no panorama teatral da cidade a partir dela, veiculando um debate sobre o movimento e seus bastidores na luta pelo fomento e avaliando, ainda, os possíveis impactos de sua conquista. Para tanto, foram reunidos diversos artigos redigidos por intelectuais e artistas que estiveram na órbita do *Arte contra a barbárie*. Mais uma vez, então, trata-se de fonte primária que traz à luz a visão que os sujeitos construíram sobre si e sobre suas lutas, documentando a ordem de percepções que ela mobilizou, além de julgamentos sobre seus possíveis resultados.

Recentemente foi lançada, ainda, uma terceira publicação oficial realizada agora pela Secretaria Municipal de Cultura⁹, representando a primeira divulgação institucional. Apresentada como meio de celebração e registro dos doze anos de implantação da *Lei de fomento*, a iniciativa reuniu entrevistas e artigos de artistas e intelectuais ligados ao escopo do *Arte contra a barbárie*, incluindo, ainda, representantes da administração municipal, que lançaram diferentes olhares sobre as conquistas dos doze anos da Lei a partir de suas convicções estéticas. Além disso, o material traz

⁷ COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. *A luta dos coletivos teatrais de São Paulo por políticas públicas: os cinco primeiros anos da lei de fomento*. São: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

⁸ DESGRANGES, Flavio. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2012; e DESGRANGES, Flavio & LEPIQUE, Maysa (orgs.) *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

⁹ GOMES, Carlos Antonio Moreira & MELLO, Marisbel Lessi (orgs.). *Fomento ao teatro: 12 anos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2014.

uma pequena cartografia desses anos, quantificando os projetos inscritos nas 25 edições ocorridas até então, a circulação e temporada de espetáculos produzidos a cada edição, os prêmios recebidos, os núcleos artísticos contemplados etc. E assim, além de sistematizar julgamentos e avaliações, o material constitui fonte de dados empíricos que pode servir de subsídio a outras tentativas de análise empenhadas em investigar aspectos da *Lei de fomento* no âmbito da cena recente instituída pelo *teatro de grupo* em São Paulo.

Além destes trabalhos que representam, também, a preocupação e a dedicação dos militantes do movimento e demais interessados com assuntos de documentação e memória, no campo acadêmico diversas pesquisas têm sido realizadas promovendo interpretações variadas sobre o fenômeno em pauta, abordado sob diferentes perspectivas e áreas de interesse. Essa é a razão pela qual se torna praticamente impossível quantificar com exatidão a totalidade de estudos realizados contemporaneamente que de forma direta ou subjacente discutem o movimento dos grupos e, principalmente, a *Lei de fomento*, tendo esta última constituído o foco principal das atenções. Como pequena amostra dessa diversidade, podemos tomar por referência os estudos apresentados a seguir, que são também os mais diretamente voltados ao nosso tema.

Preocupado em desvendar as relações entre arte e capital na produção cultural “contra-hegemônica” e inscrito no âmbito da história social, o estudo de Pâmela Peregrino da Cruz¹⁰ concentra-se na análise de dois casos empíricos: a *Companhia do Latão* e o TUOV (*Teatro Popular União e Olho Vivo*), que são tomados enquanto representantes de uma “arte contra-hegemônica”. E, de maneira complementar à análise sobre esses grupos e seus modos de produção, a autora identificou o *Arte contra a barbárie* como paradigma ao problematizar a maneira pela qual o apoio público direto pôde configurar uma alternativa à manutenção material desses grupos artísticos “contra-hegemônicos”, identificando no movimento dos grupos a principal luta por esse tipo de financiamento no período que sua pesquisa abrange. A partir dessa constatação a autora perscrutou, ainda, de que modo o financiamento público direto estaria relacionado com a produção de uma “arte crítica”.

Em outra linha de análise, afinada a uma ordem de preocupações concernentes à sociologia do trabalho, o estudo de Ana Carolina Silva Andrada¹¹ apresenta outro tipo de abordagem e de

¹⁰ CRUZ, Pâmela Peregrino da. *A relação/tensão entre arte e capital no Brasil: a atuação de grupos teatrais contra-hegemônicos*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História da Universidade Federal Fluminense, sob orientação da Prof. Dra. Adriana Facina Gurgel do Amaral. Niterói/RJ, 2012.

¹¹ ANDRADA, Ana Carolina Silva. *A organização do trabalho artístico a partir da construção de um campo de ação estratégica: o teatro paulistano e a lei de fomento ao teatro*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do

questionamentos. Tomando por objeto de interesse as formas de organização do trabalho dessa fração do campo teatral paulistano conhecida por *teatro de grupo*, a pesquisadora argumenta que a aprovação da *Lei de fomento* foi um importante momento de inflexão para a construção desse campo de produção no sentido de sua estruturação, constituindo-se num dos mecanismos centrais de viabilização desse tipo de teatro. Além disso, o estudo problematiza as diferentes formas de organização do trabalho artístico e revela variados aspectos que envolvem o ofício dos indivíduos que compõem os grupos teatrais da cidade.

Inspirado pela antropologia social, Bernardo Fonseca Machado¹² dedicou-se a investigar a cena teatral contemporânea, dos anos 1990-2000, buscando elucidar as condições que tornaram possível a consolidação de um *teatro de pesquisa*. Para tanto, o autor vislumbra a elaboração de certa estrutura que permitiu assegurar essa prática teatral específica e que inclui, dentre outras coisas, políticas de financiamento público, propondo a discussão sobre a *Lei de fomento* a partir desse viés.

Além dessas pesquisas, que serviram de base para diferentes momentos da análise apresentada nas páginas que seguem, certamente podem ser encontradas uma série de outras que de alguma forma abordam a *Lei de fomento* ou, mais periféricamente, o movimento que lhe deu origem. Numa visão de conjunto, esses trabalhos se propõem a investigar aspectos da cena contemporânea e a discutir os impactos da *Lei de fomento*, mas abordando apenas muito periféricamente o movimento responsável por sua elaboração. Assim, se por um lado a presença desses estudos atesta o impacto que a principal conquista daquelas lutas provocou no campo, por outro, estão por se produzir pesquisas específicas sobre o movimento que teria provocado tal abalo e que permanece na penumbra, uma vez que, até o momento, não dispomos de análises aprofundadas sobre ele, sendo que o que se sabe a seu respeito foi dado a conhecer a partir de fontes documentais que, todavia, carecem de análises. Ou seja, o que se produziu até o momento sobre o *Arte contra a barbárie* é parte das interpretações e das imagens que os próprios agentes construíram sobre si e que, se por um lado, constituem fonte inestimável, por outro carecem de objetivação e de novas interpretações.

Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof. Dra. Nadya Araújo Guimarães. São Paulo, 2013.

¹² MACHADO, Bernardo Fonseca. *Iluminando a cena: estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo*. Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof.Dra. Lilia Katri Moritz Shwarcz. São Paulo, 2012.

Orientada pelo arcabouço teórico e conceitual da sociologia dos bens simbólicos e motivada pela constatação da ausência de estudos acadêmicos sobre o nosso tema na perspectiva aqui adotada, esta pesquisa pretendeu produzir uma análise do processo através do qual uma fração do campo teatral, o chamado *teatro de grupo*, buscou autonomizar-se em relação às demandas do mercado a partir das lutas empreendidas em tona ao movimento *Arte contra a barbárie*, iluminando a trajetória do movimento e focalizando as estratégias de que lançaram mão bem como os deslocamentos e heresias que produziram no período de 1998 a 2002. Partindo de uma sociologia dos bens culturais, a questão fundamental da pesquisa é compreender a maneira pela qual essa parcela do campo – que é dominada do ponto de vista econômico – se lança ao desafio de legitimar simbolicamente o teatro que produz, a ponto dele ser reconhecido pelo Estado como digno de receber financiamento público direto, na contramão das políticas culturais em voga, orientadas pelo patrocínio empresarial via incentivo fiscal¹³. Desse ponto de vista, o movimento teria sido responsável por colocar em marcha uma pequena transgressão simbólica que, ainda que circunscrita, deixou marcas no horizonte do teatro contemporâneo. Assim, esta pesquisa apresenta um esforço de reconstituição das condições que tornaram possíveis aquela conquista e a conformação de uma nova ordem de percepções que, por fim, instituíram uma nova legitimidade teatral.

Felizmente esse capítulo da nossa história teatral recente encontra-se bem documentado, como dito, tornando possível a realização deste trabalho que, além daquelas publicações sumariamente descritas, está baseado nos documentos públicos produzidos pelo movimento, como os três textos-manifestos e a própria *Lei de fomento*, que é ratificada e publicada sem que haja alterações no texto original, concebido como *Programa de fomento*. Além destas pudemos contar, ainda, com o acesso a outras fontes primárias, tais como textos, troca de e-mails e toda sorte de documentos que estão hoje em posse do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo¹⁴. Foram coletados também de forma exaustiva textos produzidos pela imprensa, fundamentalmente aqueles publicados nos principais cadernos de cultura da cidade, a saber, o *Caderno 2* do jornal *O Estado de São Paulo* e a *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo*, dentre outros, a partir de onde

¹³ A esse respeito, ver WOO, Chin Tao. *A privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.

¹⁴ Agradecemos imensamente os funcionários dessa instituição, por terem viabilizado nossa consulta mesmo antes dos materiais estarem tombados e catalogados. Esse fato nos impede, no entanto, de fazer referência mais precisa aos documentos citados, razão pela qual utilizaremos sempre os “títulos originais” contidos nos registros (e sendo que, muitas vezes, não pudemos precisar o ano em que foram produzidos).

acreditamos ser possível inferir o grau de visibilidade e consagração alcançados pelo movimento dos grupos e identificar, ainda, parte dos deslocamentos que produz.

Por fim, para sanar as lacunas que sempre surgem durante o trabalho de investigação documental, tivemos a oportunidade de entrevistar alguns participantes diretos do fenômeno estudado que, além de serem fonte preciosa sobre os acontecimentos, resgatando a partir da própria memória nuances que não estão, e talvez nem pudessem estar, formalmente documentadas, nos forneceram informações sobre suas próprias trajetórias, que serviram para esboçar um quadro geral da composição social do movimento.

Baseada nessas fontes empíricas, a pesquisa se estruturou em quatro capítulos. Considerando-se que nenhuma manifestação cultural surge *ex nihilo*, no primeiro capítulo foi imperativo reconstituir, de modo abrangente, a formação do campo teatral em São Paulo, identificando as diferentes posições que compuseram sua estrutura até chegar à cena atual, de onde emerge o movimento em debate. Assim, antes tecer uma versão da história do teatro moderno – tarefa realizada por outros estudiosos e que está além dos objetivos desta investigação – o propósito desse capítulo é trazer para a análise a gênese e a maneira como se estruturaram as principais posições no campo do teatro em questão, onde está intrinsecamente inserido nosso objeto e a partir de onde desdobram-se as demais análises propostas por este estudo.

No segundo capítulo, passamos à apresentação dos sujeitos que compuseram os quadros do *Arte contra a barbárie*, como também das posições que ocupavam e das relações que mantinham com o campo político. Em seguida, lançamos luz sobre a trajetória do movimento, identificando o modo como ele foi se estruturando, incluindo os temas que pautaram os debates e a maneira pela qual se definiram suas estratégias e os princípios que balizaram suas ações. Tal quadro foi composto, fundamentalmente, a partir de relatos e demais fontes primárias capazes de revelar o teor dos discursos e dos princípios proclamados pelo movimento.

Depois de conhecidos os principais aspectos da estrutura do campo, da gênese e do desenvolvimento do movimento, incluindo os termos em que ele se enuncia, o capítulo três propõe uma análise da programação teatral instituída por esses grupos no período estudado, quantificando e identificando as peças veiculadas e suas principais características (autor, diretor, elenco, teatro de estreia etc.). Não tendo sido nosso objetivo avaliar o valor artístico da produção dos grupos, o levantamento dos espetáculos produzidos e dos teatros em que foram apresentados foi de suma importância para a caracterização dos princípios de hierarquização instituídos pelo movimento. Além disso, o levantamento exaustivo das peças representadas nos anos imediatamente anteriores à

conquista da *Lei de fomento* foi imprescindível à análise subsequente, apresentada nesse mesmo capítulo, sobre a recepção dessa produção pela crítica cultural e também de sua consagração por meio da identificação dos prêmios alcançados por esses grupos. Desse modo, a discussão acerca da programação buscou situar as relações desses produtores com os demais agentes do campo, buscando localizar esse teatro na luta pelo monopólio das categorias de percepção e apreciação legítimas, identificando, também, como dito, o modo como o jornalismo cultural se insere nessas lutas.

Para completar o quadro traçado até aqui, no quarto capítulo incluímos a identificação das propriedades sociais dos diretores de teatro com o objetivo de traçar um perfil sociológico coletivo capaz de informar traços mais implícitos da composição do movimento em pauta. Em seguida, tecemos considerações a respeito dos impasses do financiamento da arte no Brasil contemporâneo e das relações dos grupos com o mercado, identificando as ambiguidades visíveis a esse respeito e as estratégias de manutenção material de que eles lançam mão, a partir de onde pode-se confrontar os discursos com as bases objetivas e as condições sociais em que se realizaram.

Tendo em vista que esta pesquisa constitui a primeira iniciativa mais sistemática de investigar o movimento em pauta, o texto que segue pode ser visto também como uma espécie de análise exploratória que não pôde, em alguns momentos, deixar de se valer do recurso narrativo para trazer à luz dados e aspectos pouco conhecidos e mesmo negligenciados pelas abordagens correntes. Esperamos, com isso, ter contribuído para que surjam outros trabalhos dedicados a compreender a multiplicidade de aspectos seja do movimento, seja da dinâmica do campo do *teatro de grupo* em São Paulo.

Capítulo 1

Antecedentes históricos do *teatro de grupo*:

Formação do teatro moderno no Brasil

Para que se possa compreender as origens e os caminhos percorridos pelos personagens que irrompem na cena do teatro em São Paulo na virada do século XXI, remontamos a uma história que começa a se delinear nos idos dos anos 1920, fundamentalmente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, marco a partir do qual começa a haver cultura moderna no Brasil. No plano da dramaturgia, podemos dizer que a partir das peças de Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho começa a haver sintomas de interesse pela modernização do teatro brasileiro. No entanto, como é sabido, tais peças só foram receber encenações *a posteriori*. *O Rei da Vela*, peça escrita pelo primeiro, foi publicada em 1933, mas não houve montagem no período. No caso do segundo, o texto *O bailado do Deus morto* chegou a ser montado como parte das ações dos membros do CAM (Coletivo de Artistas Modernos) para a inauguração do Teatro da Experiência¹⁵, mas com repercussão bastante restrita. Ainda assim, o movimento de renovação colocado em curso a partir de então é da maior relevância para o assunto aqui abordado, tendo em vista que “Os intelectuais de 1922 [...] construíram uma nova ordem de percepções. E, quando a realizaram, abriram sendas para os posteriores concretizarem uma consciência moderna decisiva”¹⁶.

Assim, acompanhando o curso de desenvolvimento do nosso teatro, é somente a partir dos anos 1940 que começam a ser gestadas as bases para que se estruturasse um teatro moderno entre nós também no âmbito de sua realização. Naquele decênio, passamos a contar com a criação de grupos de teatro amadores, como o *Grupo de Teatro Experimental*¹⁷, *Os Comediantes*¹⁸, entre outros, todos participantes da atualização histórica em sentido moderno das artes cênicas no país.

¹⁵ O Teatro da Experiência nasce em decorrência do debate traçado entre Flávio de Carvalho, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros, em torno das ideias de renovação das artes cênicas no Brasil. No entanto, além do teatro ser concebido como um laboratório e voltado para a discussão entre os pares, após a terceira apresentação a polícia fechou o teatro. Informações obtidas através do site: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoXX/modulo2/modernidade/eixo/cam/teatro.html>. Acesso em: 15/01/2016.

¹⁶ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 36.

¹⁷ O GTE, grupo paulistano fundado por Alfredo Mesquita em 1942.

¹⁸ Carioca, o grupo foi criado em 1938 a partir da inquietação de um grupo de intelectuais interessados na entrada, ainda que tardia, do teatro brasileiro no movimento iniciado pela Semana de Arte Moderna. C.f. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399356/os-comediantes>. Última consulta em 24/08/2016.

Marca da “dialética entre localismo e cosmopolitismo” que permeia nossa vida cultural¹⁹, tais grupos surgem, por sua vez, estimulados pela presença entre nós de figuras experientes do teatro europeu, caso da passagem pelo Brasil dos franceses André Antoine²⁰ logo nos primeiros anos do século XX e, mais tarde, de Louis Jouvet e Henriette Morineau. Segundo análise de Heloisa Pontes, do encontro entre esse contingente de atores amadores com esses estrangeiros mais experientes “[...] que para cá vieram em decorrência da Guerra, deu-se a implantação de um sistema cultural e intelectual complexo, sem precedentes na história”²¹

Tomamos o teatro moderno, então, em oposição ao “velho teatro” que se fazia no país e que identifica uma postura em relação a ele mais afinada com o período de modernização que se abre no Brasil com o segundo pós-guerra e o fim da ditadura Vargas²². De maneira geral, esse “velho teatro”, dito profissional, que se praticou no Brasil durante todo o século XIX e princípios do século XX tratou de traduzir as produções vindas da Europa – desde óperas italianas passando pelas comédias realistas francesas etc. – mas enquanto prática regressiva, já que desvinculadas do contexto social dos países que lhes deram origem. Do ponto de vista da realização, imperava o amadorismo das produções locais e a marca da improvisação no caso das companhias europeias que por aqui passavam. A partir desse caldo se criou o *horizonte de expectativa* de um tempo para julgar o bom teatro. Os críticos da época (como José de Alencar, dentre outros) elogiavam a peça bem-feita, bem encadeada, que propagasse os exemplos de conduta que as moças deveriam seguir, como uma espécie de pedagogia moral, enfim, um espaço de difusão de normas, de comportamento e de gosto em sintonia com os valores de uma sociedade onde imperava o arcaísmo das relações sociais. E o público, por sua vez, “Desconhecendo o que era teatro de vanguarda, (...) esperava não pelos processos de ruptura em curso na Europa desde a década de 1870, mas pela exacerbação de formas artísticas em *débâcle*, mas ainda ativas em São Paulo”²³.

Mas, acompanhando os ventos de modernização que se abrem no país já em franco processo de industrialização e urbanização, aliados à efervescência política e cultural sem precedentes desde os anos 1920, chegamos ao final dos anos 1940 contando com eventos da magnitude da encenação

¹⁹ CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura”. In. *A revolução pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

²⁰ “Em 1903 um dos principais nomes da renovação teatral esteve no Brasil. Antoine foi responsável pela criação de um teatro naturalista que, entre outras inovações, apagou a luz das plateias e pensou a iluminação cênica como componente da linguagem teatral”. MARTINS, Ferdinando. “Palco dos modernos: o teatro e a Semana de 22”. Revista USP, São Paulo, n. 94, pp. 83-92 – junho/julho/agosto 2012, p. 89.

²¹ Para uma análise aprofundada sobre a influência da presença dos franceses para a renovação teatral brasileira, ver PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2010, p. 164.

²² Ver, a esse respeito, COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

²³ MARTINS, Ferdinando. “Palco dos modernos: o teatro e a Semana de 22”, op. cit., p. 85.

de *Vestido de Noiva* pelo grupo Os Comediantes com direção de Ziembinski – tida como obra de referência no panorama teatral brasileiro ao incorporar as mais notórias conquistas da modernidade cênica – e também da fundação da EAD (*Escola de Arte Dramática*)²⁴ e do TBC (*Teatro Brasileiro de Comédia*) em 1948. Tais eventos, juntos, representam os pilares de instituição do teatro moderno entre nós. Tomado por todos como um marco, o caso do TBC – empreendimento idealizado e financiado pelo italiano engenheiro das indústrias Matarazzo, Franco Zampari – veio no esteio de profícuas relações entre artistas e o empresariado paulista, num momento em que a fração mais moderna da burguesia industrial da cidade esteve diretamente ligada à promoção da cultura, como atestam a criação do MASP (Museu de Arte de São Paulo, considerado o primeiro museu moderno do país) em 1947 por Assis Chateaubriand, ou, ainda, do MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo) em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Cicillo, amigo de Zampari e a convite de quem deu-se sua vinda para o Brasil²⁵. Além de amante dos palcos, Zampari estava antenado com tudo que de melhor estava sendo apresentado na época e por isso seu projeto inicial consistia em acolher os grupos amadores que despontavam na cena paulistana, até então canhestra e provinciana quando comparada à cena carioca²⁶.

Imbuído de tal proposta, o TBC dará início às suas atividades em 11 de outubro de 1948, com a montagem da peça *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, produzida pelo GTE. Vale lembrar que o Rio de Janeiro, naquele período nossa capital federal, era então o centro político e a cidade cosmopolita do país, figurando como a nossa sede cultural. No entanto, acompanhado o processo de metropolização de São Paulo, o surgimento do TBC vai ser responsável por alterar tal relação, ao menos no que tange ao teatro, de acordo com Heloísa Pontes, quando afirma que: “Paradoxalmente mais ‘moderna’ e mais ‘provinciana’ que o Rio de Janeiro, a capital paulista se tornou com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948 o polo modernizador do teatro brasileiro, ofuscando a cena teatral carioca por mais de uma década”²⁷.

E na cidade que rapidamente se urbanizava, o desejo de modernização passava também pela criação de instituições culturais modernas e, sendo assim, a empresa do TBC irá reformar um edifício no bairro da Bela Vista, transformando-o em um confortável teatro, estruturado em moldes industriais de produção. E, para além daquele projeto inicial de acolher os grupos amadores, o TBC

²⁴ Fundada por Alfredo Mesquita, a EAD foi posteriormente anexada à ECA (Escola de Comunicação e Artes) da Universidade de São Paulo. A EAD ocupou, e ainda ocupa, posição estratégica na formação técnica e estética de diversas gerações de artistas cênicos em São Paulo.

²⁵ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, *Metrópole e cultura*, op.cit.

²⁶ PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole*, op. cit.

²⁷ Idem, ibidem, p. 98.

termina por criar sua própria companhia e, para essa empreitada, importou diretores, encenadores e técnicos da Itália, principalmente, para formar uma equipe de alto nível com técnicas modernas de encenação – o que pressupunha a manutenção de um elenco estável formado dentro de padrões profissionais, instituindo, assim, as bases fundamentais de nossa experiência moderna em teatro. E o TBC, “Entendido explicitamente como uma nova área de empreendimento, [...] organizou-se segundo moldes de empresa vigente na época, concentrando funções e dividindo o trabalho”²⁸.

Além de fundar entre nós uma nova maneira de estruturar o trabalho dos atores, o TBC será responsável também por produzir novas maneiras de conceber o trabalho de diretores e cenógrafos, além do próprio repertório, produzindo verdadeira modernização no domínio da organização do trabalho teatral. Enfim, pode-se afirmar que “[...] o Teatro Brasileiro de Comédia construiu o profissionalismo teatral e modernizou as artes cênicas no Brasil (...) É inegável que o surto do teatro paulistano nasceu da ação de Franco Zampari, que o organizou no feitio de companhia empresarial”²⁹.

No âmbito da concepção do repertório, intervinham a qualidade e o senso de oportunidade para alternar peças de maior ousadia e impacto cultural com aquelas de maior apelo comercial, numa espécie de simbiose entre cultura e divertimento. Praticava-se assim um chamado ecletismo de repertório³⁰ que foi desde encenações em francês, das quais *La voix humaine* de Jean Cocteau e direção de Henriette Morineau, que inaugura o trabalho do teatro, passando ao longo de sua trajetória por encenações como *A dama das camélias*³¹ (1951) e incluindo, ainda, autores como Sartre³², Gorki³³, Sófocles e Anouilh³⁴ etc. Ou seja, montagens que contemplavam desde textos clássicos até o que de mais moderno e avançado se produzia na dramaturgia ocidental – sendo responsável, dessa forma, por realizar a atualização de repertório do teatro brasileiro. Num panorama geral de seus dezessete anos de existência, das 145 peças encenadas, a maioria (111) foi

²⁸ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura*, op. cit. p. 145.

²⁹ Idem, ibidem, p. 45.

³⁰ Pode-se encontrar o histórico de toda a programação do TBC, incluindo a ficha técnica dos espetáculos, na enciclopédia Itaú Cultural, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia-tbc>, última consulta em: 15/03/2016.

³¹ Como se sabe, tal peça é considerada um ícone do drama burguês, que a essa altura já demonstrava sinais de crise e esgotamento na Europa. Para uma análise da dramaturgia do ponto de vista da convenção do drama burguês e sua crise, ver SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

³² Em 1951 estreia a peça *Entre quatro paredes*, do filósofo francês.

³³ Em 5/8/1951 com a peça *Ralé*, de Máximo Gorki, contando com Maria Della Costa e Nydia Lícia, entre outros, sob direção de Ziembinski, cuja montagem é considerada um dos maiores sucessos da companhia.

³⁴ Em 21/8/1952 estreia o clássico *Antígona*, em que o diretor Adolfo Celi reúne num mesmo espetáculo o original grego de Sófocles e a leitura moderna de Jean Anouilh no mesmo mito, em outra realização de sucesso da companhia.

de dramaturgos estrangeiros de diversas nacionalidades, dirigidas de início por estrangeiros e, mais tarde, por brasileiros que foram ganhando reputação no meio, como Flávio Rangel e Antunes Filho.

No que se refere ao trabalho dos artistas, o TBC representou uma verdadeira escola ao formar encenadores, diretores e, fundamentalmente, nossa primeira leva de atores profissionais, sendo imprescindível a toda uma geração de artistas dramáticos brasileiros³⁵ que, frequentemente formados nos quadros do TBC, deixavam a companhia para fundar a sua própria. Caso da *Companhia Cacilda Becker*, fundada em parceria com Walmor Chagas. Ela, que era então a “primeira atriz” do TBC, seja em prestígio ou em termos salariais, irá levar além de Chagas, com quem se casara, outros integrantes do TBC. E, como ela própria teria afirmado, “Saí do TBC com o meu grupo, levei a nata do teatro brasileiro [...]”³⁶. Além de Cacilda e sua companhia, outras de fundamental importância para a consolidação de nossa experiência teatral moderna irão surgir a partir dos quadros do TBC.

Caso também do *Teatro Maria Della Costa* e da *Companhia Tônia-Celi-Autran*, para citar apenas alguns casos emblemáticos. O primeiro, fruto da parceria entre Sandro Polloni e participação da atriz Itália Fausta, será fundado em 1954, também no bairro da Bela Vista em São Paulo. Traço importante do perfil da companhia foi o peso dado aos dramaturgos brasileiros: “O Teatro Maria Della Costa lançou o dramaturgo Jorge de Andrade, fez a primeira encenação de *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, arriscou a montagem pioneira de Bertolt Brecht no Brasil [...] e apostou na segunda peça de Guarnieri”³⁷.

Quanto à *Companhia Tônia Celi Autran*, ela é a primeira a ser formada por ex-integrantes do TBC, os mesmos que lhe dão o nome (a saber, a atriz Tônia Carrero, o diretor Adolfo Celi e o ator Paulo Autran). Os três saíram juntos do TBC em 1955 para fundar a própria companhia que contará, ainda, com quadros egressos da EAD, funcionando de 1956 a 1962. Sua estreia, com a peça *Otelo*, é considerada o acontecimento mais importante da temporada carioca neste período, segundo a crítica local. Tomando por base tais experiências e a repercussão que atingiram na cena brasileira, podemos aferir a importância atribuída ao Teatro Brasileiro de Comédia para a profissionalização do teatro nacional, erigindo um novo padrão de interpretação. Mas, a despeito de sua importância para a modernização da cena teatral brasileira, o TBC “era no entanto um teatro

³⁵ Todas as informações e análises contidas nesse parágrafo têm por base o estudo já citado e Heloísa Pontes, 2010, que contém análise aprofundada das companhias de atores do período e, em especial, das parcerias amorosas e de trabalho entre eles.

³⁶ Cacilda Becker apud PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole*, op. cit., p. 244.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 244.

convencional, cujo projeto civilizatório falava mais alto, em detrimento do experimentalismo e da pesquisa teatral de vanguarda”³⁸.

Por fim, do ponto de vista de sua apropriação social, o TBC pode ser considerado uma empreitada feita pela e para a extração mais cultivada da burguesia urbana de São Paulo, que encontraria nele o repertório no qual poderia se mirar. No entanto, note-se que estamos tratando aqui de um período anterior à proeminência da televisão no Brasil e em que o teatro cumpriu um papel análogo ao que Christophe Charle chamou de “gênese da sociedade do espetáculo”³⁹ em sua análise do teatro em quatro capitais europeias ao longo do século XIX. Ou seja, mesmo considerando o relativo atraso que permeia nossa vida cultural, nesse período o teatro possuía certo protagonismo enquanto arte do espetáculo, também no caso do teatro brasileiro, dividindo a cena apenas com o cinema nascente. Nesse sentido, o imenso sucesso do TBC irá extravasar de alguma maneira os limites daquela fração de classe. Segundo relato da atriz Nydia Lícia, “Assistir às estreias do TBC tinha se tornado obrigatório e as peças eram comentadas por todas as classes sociais. Finalmente tínhamos um teatro paulista! E o TBC tinha sido o marco zero”⁴⁰. Segundo avaliação do crítico teatral e professor da EAD/USP Alberto Guzik⁴¹, o TBC erige um modelo de ação que, enquanto tal, é passível de ser discutido, valorizado, negado. Mas, independentemente da avaliação que se faça quanto ao seu valor artístico, fato incontestável é que esse conjunto de características acima descritas se difundiu entre nós com a força de um modelo, conhecido como o “modelo TBC” que, enquanto cânone de um tempo, irá instituir um padrão para julgar o teatro e que, enquanto formação de gosto, implica um conjunto de preferências, hierarquizações e modelos estéticos que irá pautar a posição “comercial” e empresarial do teatro brasileiro. Nesse sentido, também, o “modelo TBC” tem impacto imenso na formação do horizonte de expectativa em relação ao teatro do período. Visto da perspectiva do diretor teatral Luiz Carlos Moreira:

O TBC é quem trouxe a pauta estética. Eu acho que até hoje, quando a gente vai falar no teatro que a gente tem, você está em Minas, São Paulo ou Curitiba, você está no mesmo lugar, esse lugar é o programa estético do TBC [...] ele criou os cânones, pra quem faz e pra quem vê.[...] Esse projeto estético é o que disse o que é e o que não é teatro. Não é nem o que é bom teatro: o que está fora desse programa muitas vezes não é nem teatro⁴².

³⁸ MARTINS, Ferdinando. “O palco dos modernos”, op. cit., p. 90.

³⁹ CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*, 2012, op. cit.

⁴⁰ PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole*. Op.cit. p. 275.

⁴¹ GUZIK, Alberto. TBC: crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 228.

⁴² Moreira é diretor do grupo *Engenho teatral* e um dos principais quadros da chamada “segunda dentição” do *Arte contra a barbárie*, como será explicitado no próximo capítulo. Entrevista concedida para esta pesquisa em 13/11/2015.

1.1 - Tendências do teatro *não comercial*: o precursor *Teatro de Arena*

Ao longo dos anos 1950 outras companhias irão surgir e desenvolver críticas ao chamado “modelo TBC”, construindo, em oposição a ele, posições identificadas ao teatro *não comercial*. Tratava-se de um contexto no qual tornava-se cada vez mais latente a necessidade de encenar autores nacionais, acompanhando os debates dos problemas pelos quais passava o país e das iniciativas de interpretação da realidade brasileira, seja por parte da literatura quanto da intelectualidade a essa altura às voltas com o ensaísmo. Momento em que, nas palavras de Antonio Candido, “o Brasil começou a se apalpar”⁴³.

Nesse contexto, a fundação do *Teatro de Arena* de São Paulo, em 1953, por estudantes recém-formados da EAD significou um marco de ruptura. Surgindo a princípio como uma versão pobre do TBC, que não dispunha da figura do empresário para financiar a empreitada e apostando, assim como ele, na direção comercial – já que inicialmente buscava ampliar o mercado na disputa com o teatro esteticista e importado do TBC pela preferência do público – o *Arena* vai, aos poucos, consolidar a primeira quebra com o modelo, tornando-se referência obrigatória às formas de *teatro não comercial* das décadas subsequentes.

Elaborando paulatinamente a crítica àquele modelo, desde meados da década de 1950 o grupo inaugura a temporada de encenação de autores comprometidos com as discussões em torno da necessidade de se encontrar uma “maneira brasileira” de representar e, conseqüentemente, de encenar autores brasileiros identificados com essa postura. É assim que em 1958, às voltas com a penúria econômica e a ameaça concreta de fechamento do teatro, o *Arena* escolhe pela montagem da peça *Eles não usam black-tie*, do então jovem dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, considerada uma “divisora de águas” em nossa dramaturgia⁴⁴. Nesse sentido, podemos dizer que a década de 1960 – conhecida por todos por seu caráter transgressor na área cultural – é antecipada em dois anos para o teatro brasileiro. Sucesso absoluto de crítica e de público, a peça permaneceu mais de um ano em cartaz, salvando o *Arena* da crise. E, mais importante, a partir dessa peça histórica, produzem-se elementos novos que irão radicalizar nossa experiência moderna em teatro.

Indo ao encontro do movimento mais geral que animava a sociedade, no final do decênio de 1950 “a dramaturgia brasileira entrara em cena pra valer, politizando o debate e emitindo sinais de que viera pra ficar”⁴⁵. Afinado a esse contexto mais amplo (em que temas como

⁴³ CANDIDO, Antonio, apud PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole*, op.cit., p. 92.

⁴⁴ A esse respeito, ver COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁴⁵ PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole*, op.cit., p. 245.

reformas de base, democratização, nacionalismo, “fé no povo”, combate ao imperialismo e ao latifúndio estavam no centro dos debates, organizando parte da intelectualidade em torno de um projeto de cultura “nacional-popular” adaptado às contingências da conjuntura política), a peça de Guarnieri traz pela primeira vez o tema de uma greve em nosso teatro, colocando a figura de um operário enquanto protagonista do espetáculo – operando uma primeira ruptura com o drama burguês enquanto forma ao introduzir um assunto da ordem do épico em nossos palcos. Tal análise parte da perspectiva da teoria dos gêneros desenvolvida por Peter Szondi⁴⁶, além das contribuições de Iná Camargo Costa, que demonstra, de modo original a maneira pela qual, a partir dessa peça de Guarnieri, o teatro brasileiro deu seu primeiro passo de ruptura com o drama incorporando, desde então, elementos dos gêneros lírico e épico. Assim, a partir de sua reivindicação por um teatro popular, o *Teatro de Arena* erige um novo paradigma na cena brasileira pois, ao dotá-lo de uma conotação política, está reivindicando, também, a incorporação de novos atores sociais nos palcos:

Considerando o TBC como teatro feito pela e para a burguesia, Boal [Augusto, diretor do *Arena*] se volta para o que denominou ‘teatro autêntico’. O seu argumento é, contudo, matizado, pois não desconsidera a importância desse ‘teatro burguês’ (que serviu como ‘estímulo permanente’ para a emergência dos reclamos do novo teatro); sua fase, contudo, tem que ser superada por um novo ‘salto qualitativo’, substituída pelo período de autenticidade, estágio intermediário da passagem para o teatro popular, ainda que cada momento seja mutuamente exclusivo. O *Arena*, representante do modelo autêntico, corresponde ao teatro “simplesmente brasileiro”, quando são genuínas as ideias e estilos pesquisados [...] o autêntico não se confunde com uma concepção de “abrasileiramento”, mas de incorporação do popular, pressupondo, de saída, a politização do teatro⁴⁷.

Convém ressaltar, entretanto, que a concepção de popular ou de “povo” vigente na época era animada pelo vocabulário e pelas práticas populistas. Nesse horizonte, a tônica do período era a busca do “povo”, frequentemente definido em termos generalizantes, que por vezes contribuía para apagar as contradições sociais entre as diversas classes e frações de classe que compõem a sociedade brasileira. É esse o contexto, a produção artística vai adquirir um caráter “funcional ou instrumental”, tendência fortalecida no final dos anos 1950 com a atuação do *Teatro de Arena*. Entretanto, a própria tentativa de dar expressão dramática à experiência social e política que então se vivia era fator de amadurecimento artístico e cultural.

Assim, podemos tomar o *Arena* enquanto precursor do *teatro de vanguarda* no Brasil, já

⁴⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*, op. cit.

⁴⁷ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura*, op. cit., p. 149.

que, além dos aspectos mencionados, havia ainda para o grupo o interesse no desenvolvimento da linguagem teatral para além da convenção do drama e do horizonte estético por ele engendrado, aprofundando nossa prática em teatro moderno. Além disso, após o inesperado sucesso daquela peça antológica, o *Arena* promoveu os Seminários de Dramaturgia (1958-1960), que tinham o objetivo prioritário de revelar novos autores, sintonizados com o assunto daquela peça histórica. De uma maneira geral, o Seminário do *Arena* foi uma espécie de síntese do que se vivia: busca de soluções dramáticas, pesquisa e definições estético-políticas. Essa fase corresponde ao que ficou conhecida como a fase nacional do *Arena*, caracterizada por dois aspectos fundamentais: o realismo fotográfico e o estudo do método Stanislavski de interpretação, trazido por Augusto Boal então recém-chegado do Estados Unidos, onde havia realizado estudos no famoso *Actors Studio*⁴⁸. Foi também um período em que, de acordo com Boal, o *Arena* fechou suas portas à dramaturgia estrangeira, independente de seu grau de excelência, abrindo-as àqueles que quisessem falar do Brasil e da realidade brasileira. Esta fase coincide com a generalização do nacionalismo no plano político, a intensificação do processo de industrialização, a construção de Brasília e a valorização *naïf* de tudo que fosse nacional.

Adiante, o grupo irá desenvolver um sistema de representação conhecido como *Sistema Coringa*⁴⁹ que, conforme sistematizado por Boal, antes de uma preocupação estritamente formal, apresenta-se como solução dramática para que o teatro de cunho político e popular tivesse a chance de sobreviver face ao quadro duramente restritivo (econômico e político) em que se vivia. Sob esse aspecto, Boal adianta que “Um sistema não se propõe porque sim. Vem sempre em resposta a estímulos e necessidades estéticas e sociais”⁵⁰. Quanto a suas proposições em âmbito estético, o *Sistema Coringa* irá apresentar quatro técnicas fundamentais: a desvinculação ator/personagem, a interpretação coletiva, o ecletismo de gênero e estilo e a utilização da música. No entanto, é discutível que o *Sistema Coringa*, conforme intenções de seu autor, seja aplicável e exequível para a realização de qualquer texto/encenação; além do mais, trata-se de um sistema de

⁴⁸ O *Actors Studio* é uma associação de atores profissionais, diretores de teatro e roteiristas situada em Nova York, nos Estados Unidos. O instituto é responsável pela generalização do método Stanislavski de interpretação naquele país – em poucas palavras, trata-se de um método fundado sobre a investigação psicológica das personagens, na “memória afetiva” e em interpretação realista.

⁴⁹ Fundamentado na não identificação entre ator e personagem – princípio épico que surge com a cena moderna – o *Sistema Coringa* consiste basicamente na execução de mais de um personagem pelo mesmo ator ao longo de uma montagem. Conta-se que, além de uma escolha estética, essa foi também uma solução de caráter econômico encontrada pelo *Arena* já que, a partir desse sistema, abria-se a possibilidade de encenar qualquer texto com um elenco reduzido de atores. Para uma análise aprofundada da dramaturgia do *Teatro de Arena*, ver: CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

⁵⁰ BOAL, Augusto. “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do *Arena*”. Revista Civilização Brasileira, caderno especial nº2. Rio de Janeiro, 1968, p. 228.

representação que exige conhecimento prévio sobre o texto a ser encenado já que, de outra forma, a compreensão fica prejudicada.

A despeito do desejo de produzir um teatro para “povo”, o *Arena* acabou atingindo fundamentalmente o “gosto universitário”, por sua vez mais interessado nas transgressões estéticas que aconteciam num teatro de poucos lugares na região central da cidade. Mas, conforme explica Heloisa Pontes, “como resultado da entrada em cena de um público jovem, universitário e de esquerda, houve uma ‘alteração social do palco’ e o teatro de repertório [...] perdeu a centralidade que tivera até então”⁵¹. Mas ainda que não tenha atingido o público popular, a partir do desejo de produzir um teatro que dialogasse com a realidade sociopolítica local, o *Teatro de Arena* produz um deslocamento do campo para a esquerda, inaugurando a fase em que o polo mais experimental do nosso teatro produzirá uma ruptura no sentido de uma *arte social*⁵². Dessa forma, as práticas colocadas em curso pelo *Teatro de Arena* irá marcar o início de um ciclo em nosso teatro, sendo que no decorrer dos anos 1960 outros grupos irão despontar em diálogo com esse precursor, seja para afirmar ou negar as posições abertas por ele, sob diferentes perspectivas.

1.2 - Por uma arte social: do *Arena* aos CPC's

Afirmando a necessidade de um teatro engajado e que deveria, portanto, cumprir uma função social específica, dissidentes do *Teatro de Arena* vão se reunir em torno de uma proposta que pretendia ser a radicalização daquela experiência. Acompanhando o acirramento social e político da vida nacional de início dos anos 1960, a principal crítica que se fazia ao *Arena*, dessa perspectiva, era atingir apenas um público universitário e, portanto, de classe média em seu pequeno teatro de 50 lugares na Rua Teodoro Baima. Como tentativa de superar essa “limitação” e no bojo das reivindicações por uma cultura dita desalienante, fundada na preocupação com um arte vinculada o povo e de conteúdo nacional, são fundados os CPC's (Centros Populares de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) que, enquanto aparato teórico e realização prática, irão estruturar a proposta de um teatro militante e itinerante “em busca do povo”, como se dizia à época. O projeto cepecista apresentava-se com um duplo objetivo: dar consciência ao povo e organizar os intelectuais em torno de uma “arte popular revolucionária”.

⁵¹ PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole*, op. cit., p. 348.

⁵² Utilizamos o conceito em referência ao seu uso por Bourdieu para tratar do campo literário na França, ocasião em que o autor localiza, em contexto sociopolítico específico, um deslocamento do centro de gravidade do campo para a esquerda, que exige da arte que ela se incumba de uma função social ou política. Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, op.cit.

Em torno dessa reivindicação, os artistas do CPC acabam por criar uma nova concepção de texto e de cena inspirados pela tradição do *agitprop*⁵³, que traz em sua base os princípios da criação coletiva enquanto plataforma e suporte da realização teatral. O modo de produção ou criação coletiva que esteve na base do CPC será adiante resgatado pelos coletivos teatrais da década de setenta, conhecidos por *Movimento de teatro independente*, conforme veremos adiante. Outro crédito que deve ser atribuído ao CPC, para além da consciência do Brasil como assunto ou da pesquisa das formas populares, é a sua disposição para realizar uma nova relação do teatro com a sociedade, buscando romper com os circuitos tradicionais de circulação e levando seus espetáculos a bairros, sindicatos, movimentos sociais etc. Nesse sentido, o teatro cepecista se funda a partir de uma estreita articulação entre cultura e política, promovendo um teatro social e engajado. O CPC surge em 1961 a partir da estreia da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho – o Vianinha. O tema central da peça, como aponta o próprio título, era a exposição do conceito de “mais-valia”. Para isso, Vianinha pediu a colaboração de Carlos Estevam Martins, que pertencia ao ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros – como também de Chico de Assis para dirigir o espetáculo; de Carlos Lyra para musicar as canções; e de Leon Hirszman para a produção de filmes, slides etc. É do encontro destes artistas e intelectuais que se funda o CPC, a princípio tendo como centralidade o teatro, mas que posteriormente amplia sua produção cultural para os ramos do cinema, música, literatura de cordel etc.

No teatro, a produção era dividida entre palco e teatro de rua – este com o intuito de alcançar o público popular, fora do circuito da classe média e que acontecia em estilo *agitprop*, que pela primeira vez no Brasil conquista certa visibilidade e alcance, levando suas peças, como dito, a bairros, portas de fábricas, sindicatos, movimentos sociais camponeses etc. Mais adiante, o CPC procura multiplicar a experiência que tinha no coletivo da UNE seu foco de irradiação: dali a produção era distribuída para os outros centros que rapidamente foram se multiplicando. A divulgação do trabalho era também feita pelas UNE-volantes: excursões pelas capitais dos Estados, organizadas pela entidade para ampliar contato com as lideranças e as bases universitárias. Além de contar com um esquema de “voluntariado político”, o CPC se propunha a ser uma espécie de empresa prestadora de serviços. Além de cobrar por apresentações, ele também auferia recursos pela venda de discos e livros, além das contribuições individuais de militantes. A UNE cedia a gráfica e dava cobertura através da *Revista Movimento*. Do Estado,

⁵³ O termo, que significa a junção das palavras agitação e propaganda, tem sua origem na Rússia pré-revolucionária e está ligado a uma forma de arte que se pretende instrumento da luta política.

recebiam verbas para a construção do teatro, parte da produção de filmes e discos e, ainda, de convênios com o Ministério da Educação e Cultura (MEC) para a realização da campanha de alfabetização de adultos através do Método Paulo Freire. Para Vianinha, o CPC representava a tentativa de resposta aos limites do *Arena*. Era como que a possibilidade de radicalização de uma experiência que só poderia se dar fora da pequena estrutura de um grupo de teatro, ora atrelado a instituições, entidades e organizações sociais populares que pudessem aumentar-lhe a voz.

1.3 - Do polo mais experimentalista: o *Teatro Oficina*.

Enquanto isso, no centro acadêmico da prestigiada Faculdade de Direito do Largo São Francisco, tem origem o *movimento oficina*, embrião do *Teatro Oficina*, grupo que, no final dos anos 1950, passa a montar peças em regime amador. Mas que se profissionaliza logo em 1961, a partir da aquisição do *Teatro Novos Comediantes*, na Rua Jaceguai, e da estreia de *A Vida Impressa em Dólar*, peça de Clifford Oddets em montagem dirigida por José Celso Martinez Corrêa. Entre os fundadores do grupo estão, além de José Celso, Renato Borghi, Fernando Peixoto, Ítala Nandi e Etty Fraser. Em 1962 o Oficina se lança às montagens de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, dirigida por Augusto Boal (diretor do *Arena*) e *Quatro num quarto*, de Valentin Kataev, dirigido por Maurice Vaneau, um dos diretores do TBC⁵⁴. A presença de tais diretores indica a influência exercida por ambas as companhias tanto no desenvolvimento do teatro brasileiro quanto na própria origem do *Oficina* que surge, então, dentro do raio de influência seja do “modelo TBC”, seja da voga “nacional-popular” inaugurada pelo *Teatro de Arena*.

No ano do golpe militar entre nós, o *Oficina* estava em cartaz com a montagem de *Os inimigos*, de Máximo Gorki, mesmo ano que encena também *Andorra*, de Max Frisch, ambas montagens com direção de José Celso Martinez Corrêa. Em 1966 o teatro do grupo é destruído por um incêndio, fato que, entretanto, não chega a interromper suas atividades como demonstra o fato de que, no ano seguinte ao incêndio, há a grande guinada do grupo, a partir da encenação de *O Rei de vela*, de Oswald de Andrade, que finalmente recebeu sua primeira encenação, 34 anos depois de escrita. Na ocasião, responsável por projetar o *Oficina* na cena nacional, o texto de Oswald foi recheado de provocações de toda a ordem: gesticulação obscena, palavrões, metáforas sexuais etc., além de transitar por diferentes linguagens como o circo e o teatro de revista. Marcando a reviravolta do *Oficina*, que reformula suas concepções, distanciando-se

⁵⁴ Informações disponíveis em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>, data da última consulta: 19/08/2016.

definitivamente agora tanto da voga “nacional-popular” do *Arena* e dos CPC’s quanto do esteticismo tebecista, a partir de *O Rei da vela* o grupo, lança, ainda, o *Tropicalismo* – movimento estético de abrangência nacional que irá aglutinar além do teatro setores da música, do cinema e das artes plásticas – consolidando, assim, a posição mais experimentalista do teatro brasileiro, que visa não só mudanças na dramaturgia mas, sobretudo, na encenação. Por tudo isso, a montagem de *O Rei da Vela* pode ser tomada enquanto “o fio mais longo e espesso que começou com a Semana de 22 no Teatro Municipal”⁵⁵.

Essa tendência inaugurada pelo *Oficina* se constrói em polêmica aberta com o *Teatro de Arena* no que tange à legitimidade política e estética do espetáculo teatral. Do ponto de vista dos opositores adeptos do “nacional-popular”, essa tendência do teatro identificada ao tropicalismo foi caracterizada como “modismo”, sendo alvo de duras críticas que partem da prerrogativa de que, mesmo tendo sua origem na esquerda, é o teatro que mais se aproxima da direita⁵⁶. Principalmente no ponto em que o *Oficina* irá romper qualquer complacência com a plateia, na medida em que o palco recusa a função supostamente “conscientizadora”, tal qual defendida pelo *Arena* e pelo CPC. Partindo da constatação de que a plateia é, *a priori*, pequeno-burguesa e que, portanto, não faz parte do “povo”, o *Teatro Oficina* vai assumir a postura segundo a qual a atitude crítica/contestatória por parte desse público pequeno-burguês só poderia ser obtida através da agressão e do choque. No entanto, em meio à diversidade de posições, se há algum ponto em que as tendências lançadas pelo *Teatro de Arena*, CPC e *Oficina* coincidem é o das propostas que são consideradas progressistas por não se estruturarem em moldes comerciais/empresariais e não se subordinarem às leis do mercado – ao menos em tese.

Contudo, como é sabido, tais experiências foram prematuramente interrompidas pela força na virada da conjuntura política imposta pela ditadura civil-militar que se instaura no país a partir de 1964 e que, após o AI-5 de 1968, passa a coibir sistematicamente as experiências culturais em curso. No caso do *Oficina*, entre os anos 1969-70 há um esfacelamento da companhia enquanto tal, que procura resistir em outros moldes, formando outra equipe sob a liderança dos remanescentes José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi. Os novos rumos do *Oficina* começam a se materializar no ano de 1971, a partir da montagem de *Gracias Señor*, criação coletiva que faz emergir o *Oficina Usyna Uzona*, nome com o qual o grupo existe até hoje. Mas, adiante, em 1974, o *Teatro Oficina* fecha as portas e o principal expoente do grupo, José Celso Martinez Corrêa, passa a viver no exílio, trabalhando em Portugal, Moçambique, França e

⁵⁵ MARTINS, Ferdinando. “O palco dos modernos”, op. cit., p. 91.

⁵⁶ BOAL. Augusto. “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”, op. cit.

Inglaterra, onde produziu obras cinematográficas como o “25” e “O Parto”. A partir da abertura lenta e gradual ocorrida no país, grupo voltou a se reunir em São Paulo e durante dez anos trabalhou para levantar o novo teatro que é transformado numa “rua cultural”, pelo projeto de Lina Bo Bardi. Assim é que o *Teatro Oficina*, fechado desde 1974, volta à cena em 1993 com a montagem de *Hamlet*, de Shakespeare, que reinaugura o Teatro na Rua Jaceguai. Ainda nos anos 1990 há a entrada de Marcelo Drummond, que se torna parceiro de trabalho de José Celso e o acompanha até os dias atuais, dividindo a gestão da nova fase do grupo, tido até hoje como a principal referência do teatro de vanguarda no Brasil.

E se o *Oficina*, ainda que em meios a revezes, conseguiu prosseguir o trabalho iniciado no final dos anos 1950, o *Teatro de Arena* e dos CPC’s não tiveram a mesma sorte, terminando por encerrar definitivamente suas atividades em decorrência do golpe militar. Mas, antes de descer as cortinas, houve a busca de saídas. A primeira veio com a promoção da *I Feira Paulista de Opinião*⁵⁷, organizada em torno da questão “O que pensa você do Brasil de hoje?” com o intuito de favorecer a discussão sobre os rumos do país e que reuniu os dramaturgos Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, Bráulio Pedroso, Jorge Andrade e Lauro César Muniz (de quem partiu a ideia da encenação coletiva de peças capazes de registrar o momento político do país). E, além desses dramaturgos, a proposta agregou ainda músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo etc., além de artistas plásticos para a exposição de obras no saguão do teatro, dentre os quais Marcelo Nietsche e Nelson Leirner, entre outros. A Feira estreou em junho de 1968 no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, com uma segunda temporada no Rio de Janeiro em agosto do mesmo ano. E, mais do que um espetáculo bem acabado, ele representou a primeira resposta de um conjunto de artistas frente ao quadro restritivo em que se vivia. Quadro que foi responsável pela destruição do prédio que abrigava o CPC, impondo o encerramento de suas atividades no mesmo ano de 1968. O *Arena* segue então na busca por alternativas por mais um tempo e em 1971 chega à formulação do *Teatro Jornal*⁵⁸, desenvolvido pelo *Núcleo 2 do Arena* – elenco mais jovem formado por Augusto Boal e que se transformará, adiante, no *Núcleo*

⁵⁷ Trata-se de episódio pouco lembrado, que não chegou a se tornar marco de nossa historiografia, sendo que os textos que compuseram o espetáculo permaneceram inéditos até a publicação recente, realizada pelos integrantes do LITS (Laboratório de investigação em teatro e sociedade) da Universidade de São Paulo, com edição que foi viabilizada pelo edital de Publicação de conteúdo cultural do ProAC, Programa de ação cultural do Governo do Estado de São Paulo. C.f. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Peças de Augusto Boal, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Plínio Marcos; músicas de Ary Toledo, Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil, Sergio Ricardo. 1 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

⁵⁸ Sumariamente, a proposta do Teatro Jornal, que estaria na origem do “Teatro do oprimido” desenvolvido por Boal, consistiu em um conjunto de nove técnicas para teatralizar notícias de jornal e foi muito usada na época para revelar informações distorcidas pelos jornais de então, todos sob censura oficial.

Independente. No entanto, nesse mesmo ano a prisão de Augusto Boal e o sua ida para o exílio daria início ao esfacelamento do *Teatro de Arena*, que encerra definitivamente suas atividades em 1972. Mas, apesar da interrupção decorrente do processo político, a intervenção desses grupos deixou marcas profundas em nosso panorama teatral, por terem sido “responsáveis pela valorização do autor nacional, pela introdução de novas concepções teatrais e por uma nova articulação entre cultura e política no domínio da dramaturgia”⁵⁹, abrindo uma posição no campo que será ocupada por novas e inventivas experiências.

1.4 - Invenção e síntese: o teatro independente

E se as décadas de 1950/60 corresponderam ao período em que as companhias particulares ganharam forma – caso do TBC, das companhias de atores, das quais Maria Della Costa, Cacilda Becker etc. – e instituíram um procedimento teatral específico, que pode ser compreendido como o de companhias que se autoadministram, com perfil de “comerciantes do teatro”, “mascates da cena”⁶⁰, em 1970/80 o padrão de produção entra em outro sistema operativo: abre-se a época dos pequenos grupos teatrais, que Silvia Fernandes⁶¹ caracteriza como uma forma de criação pautada em agrupamentos de jovens que não dispunham de qualquer capital para realizar suas peças. Nesse novo contexto, a década de 1970 será marcada pela emergência de duas tendências fundamentais, sendo uma conhecida por *teatro intimista*⁶² que, a partir do trabalho de novos dramaturgos – dos quais Plínio Marcos, Antonio Bivar, Zé Vicente, Leilah Assumpção e Consuelo de Castro – será responsável por trazer nova temática, personagens e situações para o teatro brasileiro. E além dessa, surge uma outra, que será conhecida por *teatro independente*, e que pode ser considerada como a gênese do que tomamos aqui por *teatro de grupo* e que, por isso, é onde recai nossa atenção.

A despeito da onda de repressão e censura e refletindo o anseio por mudanças que perpassava diversos domínios da vida cultural, no decênio de 1970 assistimos ao crescimento de tendências artísticas calcadas no experimentalismo formal. Trata-se, segundo a avaliação de Heloísa Buarque de Holanda, de:

⁵⁹ PONTES, Heloisa. *Intérpretes de metrópole*, op. cit., p. 348.

⁶⁰ BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

⁶¹ FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

⁶² O termo teatro íntimo ou intimista tem origem a partir de August Strindberg (1849-1912) – sueco conhecido mundialmente como escritor, ensaísta e dramaturgo – e faz alusão a um teatro cujo objetivo é aproximar a plateia do palco, fazendo com que as pessoas se sintam “dentro da cena”, sentindo-se bem próxima das personagens. No contexto do teatro brasileiro, sua emergência representou uma solução ao mesmo tempo econômica e política para o teatro em meio ao quadro repressivo, seja porque economicamente tratavam-se de peças com poucas personagens, podendo ser encenadas por um grupo reduzido de atores, seja porque eram apresentadas em espaços pequenos e para um público reduzido, o que representava uma vantagem no sentido de driblar a censura.

Uma geração que estava de certa forma latente, recusando os pressupostos do engajamento populista e vanguardista e mais exposta à influência pós-tropicalista, sem contudo identificar-se a essa tendência. [...] uma geração que começa a tomar contato com a produção cultural e a produzir no clima político dos anos 1970, quando a universidade e, de resto, o processo cultural apresentam condições bastante diversas daquelas que marcaram a geração anterior⁶³.

No caso do teatro brasileiro, os reflexos desse novo momento cultural e político irá tomar corpo naquilo que ficou conhecido como *teatro independente*, que proliferou naqueles anos e que irá trazer como marca a união do modo criação coletiva inaugurado entre nós pelos CPC's, aliado ao experimentalismo formal e a ousadia típicos do *Teatro Oficina*. E partir de então, “supostos adversários, o experimentalismo formal e as propostas de arte popular revolucionária criam uma forte tensão que alimenta e percorre tanto a produção cultural do período quanto as tendências mais recentes”⁶⁴.

A partir da atuação de grupos do Rio de Janeiro e São Paulo, como o *Asdrúbal trouxe o trombone*, *Pod Minoga*, *Viajou sem passaporte*, *Teatro do ornitorrinco*, entre outros, identificamos senão uma estética específica, um grande desejo de experimentação formal aliado à vontade de fazer do projeto coletivo um novo modo de posicionar-se na cultura. A apropriação coletiva dos meios de produção teatral (por meio da cooperativa, por exemplo), a repartição mais democrática das funções artísticas, a pretensão de romper a hierarquia entre os criadores, etc., fornecem aos jovens artistas a possibilidade de criar textos cênicos de autoria comum, desprezar os cânones, misturar os gêneros e, enfim, fazer teatro contemporâneo, inspirando o modo de produção dos grupos da atualidade, de que trataremos especificamente adiante. De acordo com João Roberto de Faria, o conceito de grupo “substitui nos anos 1970, o de companhia, favorecendo outro tipo de produção, como a criação coletiva”⁶⁵.

Importa ter em vista, ainda, que essa tendência surgida nos idos de 1970 e que se tornou conhecida pelo evasivo termo *teatro independente* anuncia desde já um impasse que estará na origem do *Arte contra a barbárie*. Ora, essa produção que se pretende “independente” ou ao menos mais autônoma com relação ao mercado terá que criar, para tanto, formas alternativas de existência em relação a ele. Em outras palavras, como pequenas ilhas que buscam organizar um modo de

⁶³ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: vanguarda e desbunde 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 89.

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 37.

⁶⁵ João Roberto de Faria, entrevista concedida a Nelson Sá e publicada no suplemento *Mais* do jornal *Folha de São Paulo*, em 30/04/2006. Citado em PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*, op. cit., p. 349.

trabalho que se distingue do modo de produção e das relações de trabalho em voga na sociedade capitalista, essas “ilhas” têm que negociar o tempo todas as possibilidades de sobrevivência. Foi nesse sentido que no ano de 1979 alguns artistas que trabalhavam com produção coletiva se reuniram para discutir a necessidade de uma organização própria e no mesmo ano fundaram a *Cooperativa paulista de teatro* que representou, segundo as considerações do diretor Luiz Carlos Moreira, um dos fundadores da instituição:

[...] historicamente o sinal vermelho do tipo, “galera, acabou a brincadeira” [...], quando surge a cooperativa é simplesmente porque não tem mais quem nos contrate. Então se não tem quem, é *nóis* e *nóis* tem que segurar o rojão, mesmo sem perceber historicamente o que está acontecendo. E se não tem quem me contrate, eu vou assumir o controle da produção. Então historicamente você já tinha uma condição atípica dentro de uma condição de mercado capitalista que são trabalhadores, que nem sabe que são trabalhadores, porque se consideram ‘artistas’ e não acham que são trabalhadores, e que endemicamente desempregados assumem o controle de forma coletiva, e sem a menor consciência histórica do que está fazendo. Às vezes até hoje as pessoas ficam irritadas quando eu falo que grupo não é uma opção, mas é a falta de opção⁶⁶.

Assim, a cooperativa foi criada e existe até os dias atuais em função dos propósitos materiais e conceituais de fortalecer esse segmento da produção teatral, dando voz e representação jurídica a coletivos teatrais. Hoje, a instituição conta com mais de 750 grupos e responde pela maior parte da produção teatral do estado, reunindo companhias das mais diversas linguagens e carregando amplo reconhecimento de sua excelência cultural⁶⁷. A partir desses dados pode-se verificar a importância da *Cooperativa paulista de teatro* para a difusão do que tomamos hoje por *teatro de grupo*, como uma espécie de “fio” que liga as vanguardas teatrais do período anterior à produção contemporânea. Sendo que hoje, além de facilitar a existência formal dos coletivos, dispensando-os de constituir pessoa jurídica própria, a instituição é responsável por criar uma espécie de rede de interlocução entre os grupos.

Sendo assim, temos então que o desenvolvimento e o reconhecimento logrados pela cooperativa permitem inferir uma considerável proliferação do *teatro de grupo* desde as últimas décadas do século passado⁶⁸. Por outro lado, ao longo dos anos 1980, continuava funcionando o

⁶⁶ MOREIRA, Luiz Carlos, em entrevista já citada concedida para a pesquisa.

⁶⁷ Informações obtidas através do site <http://www.cooperativadeteatro.com.br>, última consulta em 15/01/2016.

⁶⁸ Além da presença da cooperativa, tal movimento pode ser atestado, ainda, por meio do exaustivo levantamento de peças apresentadas no período realizado pelo trabalho de MATE, Alexandre. *A produção teatral paulistana nos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempos de contar os (pré) juízos em percursos de andança*. Tese

teatro comercial e estourava um fenômeno posteriormente denominado “besteirol”, tendência cultural surgida na música, na literatura e no teatro caracterizada por uma forma escrachada de humor, crítica social e política que irá dividir a crítica entre aqueles que, como Sábato Magaldi, o consideravam um gênero menor do teatro brasileiro, e outros, como Bárbara Heliodora, que entendiam essa produção como manifestação genuína e possível no contexto pós ditadura.

Mas, a despeito de tudo isso, vigorou a noção de que a década de 1980 teria sido uma “década perdida”, caracterizada por um suposto “vazio cultural”⁶⁹. Tal debate irá engendrar duas visões sobre o fenômeno dos grupos da atualidade e sobre o movimento que deu origem à *Lei de fomento*, conforme veremos mais adiante.

1.5 - Do patrocínio cultural privado ao *Arte contra a barbárie*.

Segundo a tese de Alexandre Mate⁷⁰, há quatro elementos que coexistiram no teatro que se produziu nos anos 1980: a produção de uma dramaturgia ainda sob censura; a presença forte dos encenadores, como Antunes Filho e, especialmente, Gerald Thomas – transformado em referência e ícone da realização de um certo “teatro de arte”; as grandes produções comerciais; mas, também, a existência de coletivos e grupos que conseguem produzir espetáculos, mesmo em situações de dificuldade. Essa aparição de coletivos e grupos, por sua vez, não foi suficiente para impedir que vigorasse um sentimento difuso de que a década de 1980 teria sido uma “década perdida”, anos de “vazio cultural”. Tais expressões depreciativas foram cunhadas em referência à suposta vitória do *teatrão* e do padrão de gosto a ele vinculado, e se justificariam tanto como consequência da onda de repressão e censura que assolou o país, como também em decorrência de amplas transformações sociopolíticas denunciadas a partir da invasão do mercado por produções estrangeiras, principalmente aquelas ligadas ao show business, como resultado da feição imperialista assumida nesse período pelo capitalismo mundial⁷¹. No domínio das políticas públicas para a cultura, temos então as leis de incentivo fiscal reorientando as políticas culturais de Estado, em detrimento do financiamento direto para as artes. Tal fenômeno teve como epicentros a Inglaterra de Margaret Thatcher e os Estados Unidos da era Reagan e, de maneira simplificada consistem no mecanismo

apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof. Dra. Maria Aparecida de Aquino. São Paulo, 2008.

⁶⁹ Nesse sentido, o trabalho acima citado teria o grande mérito de “escovar a história a contrapelo”, para usar a expressão de Walter Benjamin, pois mesmo entre os estudiosos e a crítica especializada é bastante comum considerar-se os anos 1980 um período nefasto para o teatro brasileiro, frequentemente caracterizado por um “vazio” da produção teatral de relevância cultural ou valor simbólico, quando comparado à efervescência das décadas anteriores.

⁷⁰ MATE, Alexandre. “A produção teatral paulistana nos anos 1980”, op. cit.

⁷¹ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*, op. cit.

através do qual o Estado concede isenção ao pagamento de impostos às empresas patrocinadoras de produções artísticas⁷².

A contradição fundamental engendrada por esse mecanismo é que a despeito de se tratar de dinheiro público – que de outra forma seria pago na forma de impostos – a decisão sobre o que merece ser financiado fica a critério das empresas, que julgam os projetos artísticos de acordo com seus interesses corporativos. Sob essa lógica, a arte contemporânea funcionaria como moeda de valor simbólico e material para as empresas. Adentramos aqui no terreno do que se convencionou chamar de *marketing cultural* em que as corporações, como os grandes bancos e as empresas transnacionais, expandem seus negócios para o campo das artes e da cultura como forma de *distinção social*, da qual depende sua condição dominante e suas aspirações de classe. Em pesquisa a respeito da dinâmica dos campos artístico e econômico no âmbito do patrocínio realizado pelo Banco do Brasil⁷³, Eduardo Fragoaz levanta a hipótese de que o *marketing cultural* – que, segundo nos diz, fundamenta-se em uma ação de comunicação corporativa que tem por finalidade fixar ou projetar o nome da empresa entre os potenciais consumidores – tenha surgido entre outros motivos, como decorrência da possível saturação da publicidade convencional, levando as empresas a diversificarem suas estratégias de comunicação com seus públicos. O centro da crítica ao mecanismo consiste na denúncia de que ele configura uma forma de subordinação do campo cultural ao campo econômico, que terminar por criar uma nova forma de censura, a censura de mercado.

No Brasil, em contexto de redemocratização, o Estado dará seus primeiros passos na criação de mecanismos de financiamento seguindo os exemplos deixados por Thatcher e Reagan. Sob o Governo Sarney (1985-1989) temos a criação da Lei 7.505/86 – conhecida por todos como Lei Sarney – a partir da qual as empresas podiam financiar produções artísticas realizadas por gestores culturais e aportar recursos usando a renúncia fiscal do imposto sobre a renda. E, logo adiante, em 1990, sob o Governo Collor (1990-1992), a Lei Sarney teve seus efeitos fiscais suspensos para, em dezembro do ano seguinte, ser promulgada a Lei 8.313, mais conhecida por Lei Rouanet, que surge como uma espécie de aprimoramento da primeira, convertendo o mecanismo de incentivo fiscal em “carro chefe” das políticas culturais no país.

⁷² Para uma análise aprofundada sobre a privatização da cultura e a intervenção corporativa nas artes desde a década de 1980 ver WOO, Chin Tao. *A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*, op.cit. E, para uma análise do patrocínio cultural feito pelas empresas no Brasil, ver artigo de BELÉM, Marcela Purini & DONADONE, Júlio César. “A Lei Rouanet e o mercado de patrocínios culturais”. Revista Norus Vol. 01, nº01 janeiro-junho 2013, pp. 51-61.

⁷³ FRAGOAZ, Eduardo. *A moeda da arte: dinâmica dos campos artístico e econômico no patrocínio*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2006.

Entretanto, a contestação a esse mecanismo é grande, principalmente por parte das frações da produção cultural que possuem maior dificuldade em estabelecer alianças com a lógica empresarial ou mercantil. Tal será o principal ponto aglutinador em torno ao *Arte contra a barbárie*, pois, contrariando o dito “vazio” dos anos 1980, chegamos ao final do decênio seguinte em São Paulo contando com a existência de uma diversidade significativa de coletivos de teatro desenvolvendo espetáculos a partir de um novo padrão de trabalho que convencionou-se chamar de *teatro de grupo*.

Ainda que não exista homogeneidade com relação aos espetáculos produzidos por esse setor, a característica que permite agregar a diversidade de grupos sob esse termo comum é o modo de produção a partir do qual desenvolvem seus trabalhos e que, de acordo com Flavio Desgranges⁷⁴, pode ser caracterizado a partir da presença e da junção dos seguintes elementos: trabalho coletivo ou colaborativo, improvisação, pesquisa, performatividade, inacabamento e o público no processo.

A adoção de princípios coletivos ou colaborativos diz respeito ao desejo de romper com a hierarquia de funções, típica da produção industrial. Em contraposição a ela, os grupos produzem dramaturgia coletivamente, onde todos são considerados criadores. Em decorrência desse princípio, advém a marca da improvisação, já que a dramaturgia que surge a partir desse método vai sendo escrita pelo coletivo de artistas durante seus experimentos na sala de ensaio.

Outra característica que assinala o trabalho dos grupos é a centralidade atribuída à pesquisa que figura, por sua vez, enquanto tendência geral da arte moderna e contemporânea. O que se dá pela necessidade do artista, desde a modernidade, estudar e se posicionar ante a dimensão estética e histórica do seu campo de atuação. Em outras palavras, significa dizer que o artista precisa ter clareza do diálogo que trava com seus antecessores, assim como conhecimento do jogo simbólico em curso e perspicácia estratégica de como enfrentar o panorama cultural que vigora em seu tempo, uma vez que o fazer artístico atual não admite a ignorância ou a dissimulação do artista acerca de aspectos da história da arte e do contexto sociocultural que o cerca. Sendo assim, os grupos se lançam em pesquisas não só de linguagem, mas também de conteúdo. A quase totalidade desses coletivos teatrais combina seus ensaios a encontros teóricos com intelectuais que contribuem para a produção desses espetáculos subsidiando essas pesquisas. Por fim, a marca da pesquisa faz parte, por sua vez, do anseio desses artistas em fugir ao senso comum das representações, numa busca de singularidade que é típica das vanguardas artísticas.

⁷⁴ DESGRANGES, Flavio. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2012.

Mais um traço de destaque é a performatividade desses trabalhos, outra vez em sintonia com uma tendência mais geral da arte contemporânea. Enquanto performance, os espetáculos desses grupos podem ser vistos como eventos que se abrem para o mundo, já que o entorno visual e sonoro muitas vezes participa dessas peças – o que pode acontecer mesmo em um local fechado. Dessas possíveis intervenções externas surge, por sua vez, a marca do inacabamento expresso nesses trabalhos. Será muito comum entre essa fração do campo a apresentação dos chamados “ensaios abertos”, que consistem em apresentar ao público o equivalente ao que, no campo acadêmico, chamamos de “resultados parciais da pesquisa”, que se assumem em processo. Desta forma, são apresentados ao público espetáculos que se assumem como inacabados, deslocando o foco do produto final para a processualidade da obra.

Da combinação de tais elementos temos, então, uma forma de organização do trabalho teatral distinta das companhias convencionais e que, por sua vez, resulta em uma produção que também diverge do *teatro comercial* ganhando corpo na cena local. E, a despeito da qualidade artística resultante desse modo de produção específico – o que não faz parte das análises proposta por esta pesquisa – fato consensual é que os trabalhos viabilizados por esses grupos não interessa aos setores de marketing das grandes empresas que, como vimos, utilizam-se dos mecanismos de incentivo fiscal como forma de atrelar a sua marca ao produto “patrocinado”, que deve ser capaz de lhe agregar valor simbólico e produzir *distinção*. Sendo assim, pela própria forma como organizam a produção, a partir de onde resultam espetáculos que destoam do gosto dominante, os grupos estariam alijados dos mecanismos de patrocínio empresarial via incentivo fiscal. Por fim, ainda que o modo de produção instituído pelos grupos não seja uma garantia de se chegar a bons resultados artísticos, é possível identificar nele a transformação das relações de trabalho em teatro, que sinaliza uma nova disposição desses produtores que, por sua vez, se consubstanciará nas lutas por políticas públicas. E, mais uma vez então, essa produção que só pode acontecer à revelia do mercado terá que criar alternativas de existência em relação a ele, como veremos no próximo capítulo.

1.6 - O teatro e a cidade, circuitos: Av. Brigadeiro x Praça Roosevelt.

Aliando a oposição e entre o *teatro comercial* e o *teatro de vanguarda* às reflexões propostas pela antropologia urbana, podemos observar a maneira pela qual essas duas formas de produção e circulação promoveram ocupações diferenciais da cidade de São Paulo. Tendo em vista que as práticas culturais se inscrevem no espaço urbano, deixando nele suas marcas e consignando-lhe formas de uso e sociabilidade, podemos identificar, a partir da instalação do edifício que abrigou

o TBC de um lado, e do *Teatro de Arena*, de outro, a formação de *manchas* – conceito usado por Magnani⁷⁵ para designar áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam uma atividade ou prática dominante⁷⁶.

Nesse sentido, podemos identificar, a partir da instalação do edifício que abrigou o TBC, a formação de uma espécie de *mancha* associada ao teatro de cunho comercial. Situado na Rua Major Diogo, Bela Vista – distrito da área central da cidade que agrupa os bairros do Bixiga e da Vila dos Ingleses – região que se urbanizou fundamentalmente no final do século XIX em torno da atividade cafeeira, constituindo espaço de ocupação imigrante, principalmente italiana, não parece casual que Zampari tenha escolhido esse local para abrigar seu teatro. Em seu processo de desenvolvimento, a partir da marca cunhada pelo TBC, o entorno tornou-se distintivo por comportar número considerável de salas e edifícios teatrais que da Major Diogo se estendeu para os arredores, especialmente em direção à Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, região que se tornou conhecida e reconhecida por endereçar diversas salas de teatro de cunho comercial, cuja programação nos dias atuais tem como traço alternância entre comédias e espetáculos infantis, dentre outros aspectos.

Em pesquisa recente realizada pela equipe **sãopaulo** do jornal Folha de São Paulo⁷⁷, que visitou os 70 maiores teatros da capital paulista, somente na Av. Brigadeiro Luís Antônio foram avaliadas cinco salas, todas comprometidas com aquele tipo de programação que mescla o divertimento fácil aos espetáculos infantis. São elas o Tetro Brigadeiro, fundado em 1950 e que recebeu nota 7,6 na avaliação do jornal; o Teatro Bibi Ferreira, fundado em 1973, que recebeu nota 7, o Teatro Raul Cortez, de inauguração mais recente, em 2007, que recebeu nota 8,6; além dos Teatros Sergio Cardoso, fundado em 1980, este com programação mais intensa e variada, incluindo espetáculos de dança que recebeu nota 8,5; e o *Teatro Renault*, conhecido também por *Teatro Paramount* ou *Teatro Abril*, a maior sala de espetáculos da cidade que, além de peças teatrais, frequentemente recebe shows, além de acolher famosos espetáculos musicais da Broadway, recebendo nota 8,3 da equipe avaliadora. Além dessas salas, todas situadas na Av. Brigadeiro Luiz Antonio, a região que compreende a Bela Vista abriga, ainda, outras salas de espetáculo de grande porte, como o teatro *Itaú Cultural*, o *Teatro da Fiesp*, o *Teatro da Livraria Cultura*, o *Teatro do*

75 MAGNANI, José Guilherme C. “Quando o campo é a cidade”. In: MAGNANI, J.C. & TORRES, L.de L (orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2005.

76 A partir da compreensão da cultura enquanto conjunto de significados simbólicos heterogêneos que os sujeitos manipulam a partir de sua ação e também do entendimento de que, desde os processos de metropolização, não é mais possível pensar em cultura como totalidade uniforme, Magnani vai empreender suas análises senão em torno da totalidade da vida cultural, de “pedaços” dela, baseando-se no reconhecimento de símbolos ou marcadores simbólicos.

77 Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/11/1708845-saiba-quais-sao-os-quatro-melhores-teatros-de-sp-segundo-avaliacao.shtml>, última consulta em 18/01/16.

Masp e o *Teatro Maria Della Costa*. A existência dessas salas reflete uma apropriação específica do espaço a partir desses estabelecimentos artísticos e apresenta uma implantação mais durável desse teatro de apelo comercial seja na paisagem como no imaginário da cidade.

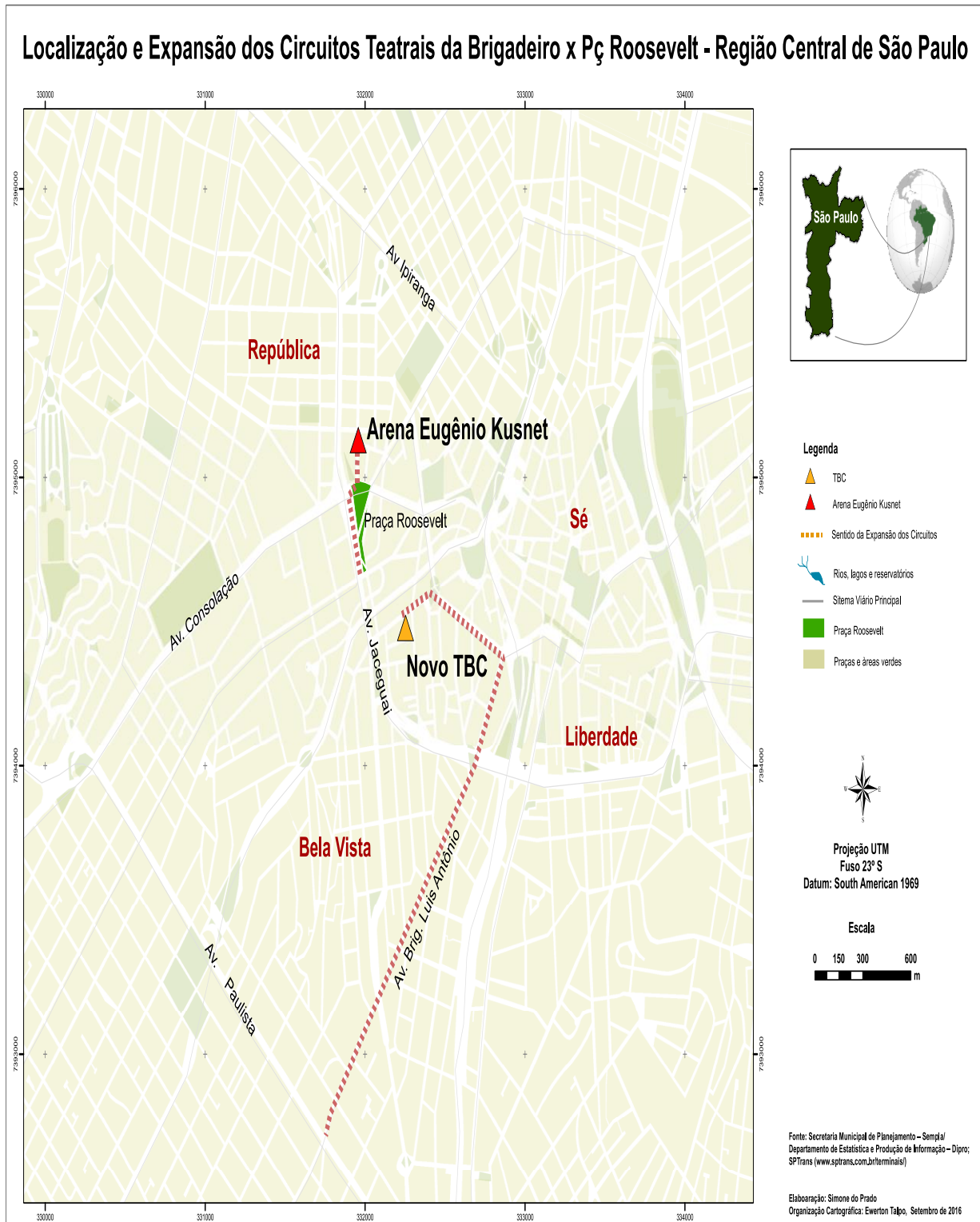
Tomando o lazer enquanto conjunto de ocupações que preenchem o tempo liberado do trabalho, é muito comum que a ida ao teatro se combine a outras atividades complementares. Assim, a presença de bares, cafés e restaurantes nos arredores desses teatros fazem parte da forma de uso do espaço que se caracteriza pelo afluxo de pessoas em busca de divertimento. No Bixiga, região da Bela Vista – que, para quem sobe a Avenida Brigadeiro Luís Antônio até a Avenida Paulista, fica à direita, mais ou menos até a Rua Santo Antônio e a Avenida 9 de Julho – encontra-se uma diversidade de restaurantes, cantinas, pizzarias etc., como também diversas opções de cafés noturnos e casas de show, que são opções complementares de lazer seja para quem vai com os amigos assistir ao repertório adulto, geralmente composto por comédias, ou para quem vai com a família assistir às peças infantis. Em decorrência disso, nota-se um fluxo diferencial pelo bairro entre os dias úteis e os finais de semana. E, ontem como hoje, a frequência aos teatros da região é tida como prática distintiva.

Mas, como exceção à regra, o expoente do polo vanguardista também se estabeleceu na região: da Rua Major Diogo em direção ao centro está o *Teatro Oficina*, situado na Rua Jaceguai, região mais degradada do “nobre” distrito e que compreende a região do Bixiga. Depois de longo e conhecido embate com a especulação imobiliária e com o *Grupo Silvio Santos* especificamente, que pretendia construir um grande *shopping center* naquele entorno, o *Teatro Oficina* foi tombado em 2010 pelo Iphan (Instituto do Patrimônios Histórico e Artístico Nacional), que regulou, ainda, o que pode ou não ser construído nos arredores do local, com vistas a preservar também as aberturas laterais de vidro projetadas por Lina Bo Bardi, assim como a vegetação presente no lote, que emoldura a visão externa do teatro. Importante frisar que, apesar de estar na mesma região, o *Teatro Oficina* não participa do mesmo circuito de lazer, já que seus frequentadores não partilham dos mesmos códigos simbólicos ou estilos de vida.

E, se no polo comercial temos o TBC enquanto marcador simbólico a partir do qual se desenvolveram outros teatros de mesma vocação naquela região, à exceção do *Oficina*, no entorno ao *Teatro de Arena* não será diferente. O pequeno teatro na Rua Teodoro Baima veio a ser, com efeito, outro marcador simbólico que tornou a região conhecida por abrigar os novos pequenos teatros, identificados agora como as “sedes” dos grupos contemporâneos que reconhecem a tradição deixada pelo *Teatro de Arena* e seus expoentes. E o teatro produzido por esses coletivos atuais

vinculados ao *teatro de grupo* também deixou as marcas de sua ocupação no entorno, ressignificando a Praça Roosevelt, localizada a menos de 300m da Rua Teodoro Baima.

Situada na região central da cidade, entre as ruas da Consolação e Augusta, a praça já foi conhecida por Praça da Consolação, por estar ao lado da Igreja Nossa Senhora da Consolação e é resultado da demolição, em 1950, da antiga casa de Dona Veridiana Prado e da doação do extenso



terreno da família Prado à municipalidade. Inicialmente, o local abrigou por mais de uma década um estacionamento para mais de 700 automóveis⁷⁸. Projetada em 1968 e concluída em 1970, a Praça Roosevelt foi inaugurada neste ano como presente do governo à cidade, por ocasião das comemorações de seu 416º aniversário. E, nesse quase meio século de existência, a ocupação e os usos da Praça Roosevelt alternou períodos em que ela serviu como área de convivência e lazer cultural com tempos de degradação e abandono.

Enquanto área de vocação cultural, além do *Teatro de Arena* funcionando a 300m dali, a inauguração do *Cine Bijou*, que funcionou no número 174 da praça, foi certamente outro marcador responsável por transformar o local em *point* para apreciadores do cinema de arte, atraindo realizadores e interessados em arte das mais diversas linguagens para a região, que passou a contar no mesmo período com diversas casas de shows dedicadas à música popular brasileira, entre outros estabelecimentos que se instalaram ao redor da Praça no período⁷⁹.

Mas, em seguida a esse primeiro impulso cultural, a Praça Roosevelt sofreu intenso processo de degradação. Em função disso, durante os anos 1980, muitos estabelecimentos, como as casas de shows, deixaram a região e, concomitante a isso, a área passou a servir de abrigo para prostitutas, moradores de rua e demais pessoas em situação de vulnerabilidade social. A estrutura física da Praça também sofreu com o abandono e se deteriorou no período, ganhando muitas rachaduras ocasionando goteiras na parte interna de suas estruturas de concreto, e que ainda podiam ser vistas há poucos anos atrás. Em compensação, nesse período a Roosevelt é descoberta por *skatistas* como um local adequado para a prática do esporte, já que não se trata de uma praça propriamente dita, com gramado ou jardins, mas de uma construção plana em concreto.

Mais adiante, já no início do século XXI, a revitalização do local foi impulsionada pela presença de um novo marcador simbólico: a sede da companhia de teatro “Os Satyros”, responsável por dotar novamente o local de atividades artísticas e culturais. Desde a sua chegada à Praça Roosevelt, em 2001, o grupo realiza no início da primavera a maratona cultural *Satyrianas*, evento que, durante 78 horas ininterruptas, oferece atividades teatrais de acesso livre aos moradores da cidade, atraindo novas leva de interessados em arte para o local. Abrigando o *Teatro de Arena* como primeiro marco simbólico, a partir da presença dos Satyros a Praça Roosevelt vai se tornar o epicentro do fenômeno teatral ligado a grupos. Atualmente podemos encontrar na Praça Roosevelt os teatros *Os Satyros I e II*; o *Espaço Parlapatões* – sede de um dos os principais coletivos a

⁷⁸ Imagem que pode ser vista no filme “São Paulo, Sociedade Anônima”, de Sergio Person, 1965.

⁷⁹ Num dos bares em funcionamento hoje na Praça, o “Papo, Pinga e Petisco”, lê-se no cardápio que o local teria sido palco do primeiro show de Elis Regina em São Paulo. Não temos, contudo, outras fontes para atestar o fato.

impulsionar o *Arte contra a barbárie* e que foi o segundo grupo a instalar sua sede no local; o *Studio 184*, hoje chamado de *Teatro Studio*; o *Teatro do Ator*; e, ainda, uma sede da *SP Escola de Teatro*⁸⁰. Alguns desses teatros, todos de pequeno porte, funcionam também como bares-cafés, que atraem público diverso, chegando a configurar a atividade principal de parte dos frequentadores locais. E, ao identificar a vocação boêmia dos frequentadores atuais da Praça, além das sedes dos grupos, outros bares propriamente ditos voltaram e se instalar no local. E o *Teatro de Arena*, que teve o edifício rebatizado como *Teatro de Arena Eugênio Kusnet* e que pertence hoje à Funarte (Fundação Nacional das Artes), é ocupado temporariamente por diferentes grupos por via de edital público. E, além dele, na rua Teodoro Baima encontram-se hoje as sedes da *Companhia do feijão*, da *Companhia de teatro do pequeno gesto* e, ainda, o *Espaço cenográfico*. No esteio da posição ocupada pelo *Teatro de Arena*, a região se tornou símbolo da produção teatral dita de vanguarda que, por sua vez, produz usos e fluxos muito distintos daqueles presentes na Bela Vista. Ampliando o foco para observar o entorno da Praça Roosevelt, podemos notar a existência de outros aparelhos culturais que satisfazem o gosto desses frequentadores, como por exemplo os cinemas situados nas Ruas da Consolação e Augusta, como o *Cine Belas Artes* e o *Espaço Itaú de Cinemas*, ambos com programação mais variada e distante do cinema de cunho mais abertamente comercial.

Nesse sentido, ainda de acordo com as categorias empreendidas por Magnani⁸¹, podemos pensar esses recortes espaciais a partir categoria de “pedaço”, isto é, regiões do centro urbano cujos frequentadores não necessariamente se conhecem, como no bairro, mas se reconhecem enquanto portadores dos mesmos símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo e modos de vida semelhantes. Sendo assim, temos dois “pedaços” distintos, um que se formou em torno ao TBC e se estendeu até a Av. Brigadeiro e arredores; e outro que se desenvolveu no entorno do *Teatro de Arena* e da Praça Roosevelt. Derivada da da noção de “pedaço”, Magnani traz ainda a noção de “circuito”, que une estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou pela oferta de determinado serviço⁸². Desse ponto de vista, podemos tomar a Av. Brigadeiro Luiz Antônio como circuito do *teatrão*, enquanto que a Praça Roosevelt contempla o “circuito dos cinemas de arte”, ou o “circuito dos *teatro de grupo*” ou,

⁸⁰ Pertencente ao Governo do Estado de São Paulo, a *SP Escola de Teatro – Centro de formação das artes do palco* nasceu de uma iniciativa surgida em 2005 e gestada com mais fôlego a partir do segundo semestre de 2009, por ocasião do projeto desenvolvido por um coletivo propulsor de artistas vinculados a grupos ou a espaços culturais da região central da cidade, notadamente da Praça Franklin Roosevelt (dentre os quais Hugo Possolo e Alexandre Roit, membros do Parlapatões).

⁸¹ MAGNANI, José Guilherme. “Quando o campo é a cidade”, op. cit.

⁸² Idem, ibidem.

ainda, de modo mais abrangente, um “circuito *cult* ou “alternativo”⁸³ que foi dinamizado pela presença dos grupos de teatro que desde então colocaram novamente os holofotes na praça, que saiu do período de abandono, chegando a chamar a atenção da administração da cidade, que nela empreendeu reformas, após as quais ela foi reaberta em 2012 com um novo espaço reestruturado para o público. O lugar recebeu novos ambientes, iluminação especial etc., reafirmando a vocação cultural da praça e de seu entorno.

⁸³ Nesse caso alternativo com relação às referências do *mass media*, agrupando portadores um estilo de vida distintivo.

Capítulo 2

Contra a barbárie do mercado, o *Arte* entra em cena:

Gênese e trajetória do movimento, 1998-2002.

No final do século XX, São Paulo é uma cidade que, tendo sido palco das experimentações mais avançadas em matéria de teatro nos decênios anteriores, comporta agora número expressivo de coletivos que conformam um novo modo de produção teatral, em diacronia com o *teatrão* e a produção mais abertamente comercial. Trata-se de um teatro realizado por agentes que se pretendem, portanto, mais autônomos com relação ao mercado e ao sistema de patrocínios empresariais via incentivo fiscal. Todavia, o contexto aponta para a escassez dos editais públicos de financiamento às artes, que representariam uma alternativa, entre outras, à sustentação no mercado. Era esse o contexto mais amplo que vigorava e que compôs a pauta dos debates entre os grupos e artistas que passaram a se reunir com certa periodicidade, dando origem ao movimento *Arte contra a barbárie*. Mas, antes de irmos diretamente a ele, convém expor, ainda que de modo panorâmico, quais são esses grupos e artistas e as posições que eles ocupam no campo teatral, a fim de compreendermos melhor as tomadas de posição que eles assumem ao longo dessas lutas.

2.1 - Breve histórico dos participantes .

Primeiramente, convém explicitar que consideramos dois momentos distintos na análise do do *Arte contra a barbárie* no período que corresponde ao recorte temporal desta pesquisa. O primeiro remonta ao período mais embrionário e abarca apenas os grupos precursores do movimento, seguido por um segundo momento de expansão em que demais grupos e agentes aderiram às lutas em curso, e que costumam ser referidos, na “categoria nativa”, como “segunda dentição” do *Arte contra a barbárie*.

No que diz respeito aos precursores, tratam-se de seis grupos teatrais, quais sejam, o TUOV (*Teatro Popular União e Olho Vivo*), o *Grupo Tapa*, o *Parlapatões, patifes & paspalhões*, a *Pia Fraus*, o *Folias d'Arte* e a *Companhia do Latão*. E, além desses grupos, soma-se a presença de artistas e profissionais ligados às artes cênicas, tais como Aimar Labaki, Fernando Peixoto, Gianni Ratto e Umberto Magnani.

Quanto aos grupos, tratam-se de coletivos formados entre os anos 1980-1990, à exceção do veterano TUOV, como pode-se observar na tabela abaixo:

Grupo	Data de fundação
TUOV	1966
<i>Grupo Tapa</i>	1979 (RJ)/ 1986 (SP)
<i>Pia Fraus</i>	1984
<i>Parlapatões, patifes & paspalhões</i>	1991
<i>Companhia do Latão</i>	1996
<i>Folias d'Arte</i>	1997

A reconstituição de parte da trajetória desses grupos apresentada nas linhas que seguem baseia-se em fontes escritas, como as enciclopédias de teatro, artigos etc., que foram complementadas por entrevistas concedidas pelos diretores dos grupos para esta pesquisa e por informações veiculadas através da eletrônica oficial de cada grupo, sempre que divergências ou lacunas foram verificadas. Foi o caso, por exemplo, da definição da data de fundação. Isso porque há divergências, nesse sentido, já que diferentes enciclopédias adotam diferentes marcos fundacionais – que pode ser a data de estreia da primeira peça, ou o momento que os artistas se conheceram, entre outros. Nesses caso, nos fiamos à data que o próprio diretor ou grupo reconhece como marco fundacional. Começando pelos mais antigos, o *Teatro Popular União e Olho Vivo* desponta como grupo veterano dentre os pioneiros do movimento, sendo um dos grupos de teatro com trajetória mais longa e em atividade no Brasil. Sua origem remonta ao *Centro acadêmico XI de agosto* da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, da USP (Universidade de São Paulo). Foi lá que, um grupo de jovens teria se reunido em torno da leitura de dois textos dramáticos: *Evangelho segundo zebedeu* e *Corinthians, meu amor*, ambos escritos por César Vieira e, após os debates suscitados pelos textos, veio a ideia de criar um grupo de teatro naquela faculdade. Foi esse o marco de fundação do *Teatro do XI*, grupo formado em 1966 a partir da montagem da peça *Evangelho segundo Zebedeu* cujo programa, consoante com o horizonte histórico e com o desenvolvimento do campo no período, afirmava que:

O importante é que se busca em Zebedeu encontrar uma fórmula de teatro painel essencialmente nacional (Circo Brasileiro – Canudos) e um drama épico com características nossas, próprias, sem se ater ao regional, procurando uma versão universal do tema[...] ⁸⁴.

⁸⁴ VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. São Paulo: produção independente, p. 66.

Mas, consta que logo no início dos anos 1970, a partir da apresentação do espetáculo no *Circo Irmãos Tibério*⁸⁵ e do contato com público popular, proveniente de bairros mais distantes e pouco habituado ao teatro erudito, o grupo passou por reformulações que deram origem ao *Teatro Popular União e Olho Vivo*, que se autonomizou do centro acadêmico e definiu-se enquanto um grupo de teatro itinerante, dedicado à investigação das linguagens populares (o circo, a escola de samba, o bumba meu boi etc.) e à representação de temas e eventos pouco conhecidos de nossa história. Entre os fundadores do TUOV que ainda integram o grupo estão Laura Maria Regina Tetti, professora de História do Brasil e que hoje coordena os setores de direção artística e figurino do grupo, Neriney Evaristo Moreira, à época estudante de direito, hoje advogado e coordenador da tesouraria do TUOV e César Vieira – nome artístico adotado por Idibal Pivetta como forma de driblar a censura nos tempos de ditadura militar – diretor e dramaturgo à frente do TUOV até os dias atuais. À época, além de estudante, Idibal Pivetta era figura de destaque no movimento estudantil, foi presidente dos centros acadêmicos Cáspér Líbero e 22 de agosto, das faculdades de jornalismo e de direito da PUC/SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), além de ter sido presidente da UNE. E, segundo nos disse, a aproximação com o ofício teatral veio na trilha do engajamento político⁸⁶.

Em 1981 o grupo conseguiu, através de um Contrato de Permissão de Uso por tempo indeterminado, um terreno da Prefeitura Municipal localizado à Rua Newton Prado, no Bom Retiro, onde, às suas próprias expensas – fato que demonstra que o grupo não era totalmetne desprovido de capital econômico – construiu sua sede, inaugurada em 1983 e batizada como *Casa de Cultura do TUOV*. Em 1999, período que corresponde ao início do *Arte contra a barbárie* e sob a gestão Celso Pitta, o grupo sofreu ameaça de expulsão por parte do executivo municipal. O ato foi rechaçado pela comunidade artística e associações de bairro que promoveram atos e organizaram a coleta de 45 mil assinaturas repudiando a ação. Fato que permitiu ao grupo permanecer no espaço, em funcionamento até os dias que seguem.

Figurando como o segundo grupo mais veterano a integrar o *Arte*, temos o *Tapa*, fundado em 1973 dentro da PUC/Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), quando alunos de diversos cursos decidiram fazer teatro amador. À época, o grupo chamava-se *Teatro Amador Produções Artísticas* (T.A.P.A.). Nas palavras do diretor e um dos fundadores do grupo, Eduardo Tolentino:

⁸⁵ Picadeiro montado no Parque do Ibirapuera, que reunia centenas de pessoas nas suas arquibancadas de madeira.

⁸⁶ Em entrevista concedida para esta pesquisa em 21/05/2016.

O Tapa foi forjado, por assim dizer, a partir de 1973 na faculdade. Um grupo amador formado na PUC/Rio, no Departamento de Ciências Sociais, e que envolvia gente de História, Geografia, Economia e Ciências Sociais. Foi um grupo amador de 1973 a 1979 e, quando eu digo amador, eu digo amador mesmo. Ensaíar duas vezes por semana, em locais improvisados para, no final, se apresentar cinco dias, seis dias. Era um grupo que vivia no circuito de diletantes, mas cabe ressaltar o momento histórico que se vivia. Em 1973, o movimento estudantil tinha se arrefecido bastante devido ao período mais negro da ditadura militar mas, em contrapartida, a efervescência cultural era muito intensa⁸⁷.

Seguindo as explicações de Tolentino, quando os membros do grupo estavam perto da formação acadêmica, alguns membros começaram a investir na formação teatral. E foi assim que, em 1979, após um curso com o *Teatro dos quatro*⁸⁸, um núcleo resolveu seguir carreira profissional e, a partir daí, abandonou a sigla, tornando-se apenas *Tapa*. Eis a razão pela qual toma-se o ano de 1979 como fundação oficial do grupo profissional que, em 1986, optou por transferir-se para São Paulo, onde ocupou o *Teatro da Aliança Francesa* como sede permanente por 15 anos, momento em que coincide com a atuação do grupo no *Arte contra a barbárie*.

De modo geral, o *Tapa* notabilizou-se como um teatro de repertório⁸⁹, que inclui a montagem de clássicos da dramaturgia internacional, entre os autores encenados estão Shakespeare (“A Megera Domada”), Bernard Shaw (“Major Bárbara”), Anton Tchekov (“Ivanov”), August Strindberg (“Camaradagem”), Oscar Wilde (“A Importância de Ser Fiel”), Nicolau Maquiavel (“A Mandrágora”) e Luigi Pirandello (“Vestir os Nus”); como também autores brasileiros de notoriedade, como Arthur de Azevedo (“A Casa de Orates”, entre outras), Nelson Rodrigues (“Vestido de Noiva”, entre outras) e Jorge Andrade (“Rasto Atrás”, entre outras). Em seus 35 anos de atividade, o grupo já recebeu mais de 80 prêmios, entre Shell, Mambembe, Molière, APCA, Qualidade Brasil e Governador do Estado. Sua sede localiza-se, atualmente, em um galpão na Rua Lopes Chaves, Barra Funda, onde são ministrados grupos de estudos para atores, com intuito de promover pesquisa na área cênica.

Acompanhando a ordem de antiguidade dos grupos, em seguida vem a *Pia Fraus*, cuja origem remonta à criação da *Beto & Beto Cia*, fundada pelos atores Beto Andretta e Beto Lima em 1984. Entre os anos de 1984 a 1991, a *Beto & Beto Cia* realizou uma série de apresentações teatrais

⁸⁷ Em entrevista concedida para esta pesquisa em 22/06/2016.

⁸⁸ Formado pelos produtores Paulo Mamede, Mimina Roveda e Sergio Britto e repertório predominantemente de peças inéditas da dramaturgia contemporânea, com produção e direção acuradas e atores reconhecidos, o *Teatro dos quatro* traz a iniciativa privada para o financiamento sistemático de uma companhia e se torna, nos anos 1980, a principal referência carioca do teatro empresarial de qualidade artística e a única a manter a continuidade de produções. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo387695/teatro-dos-quatro>, consultado pela última vez em 28/07/2016.

⁸⁹ No universo teatral o termo pode adquirir diversos significados, dentre os quais o de programação teatral marcada pela renovação constante e montagens que contemplam variados gêneros ou estilos,. É nessa acepção que empregamos o termo, muito utilizado para fazer referência ao TBC.

vinculadas a um projeto de Arte-Educação. Em 1989, depois de um curso de teatro organizado pela dupla na *Oficina Cultural Oswald de Andrade*, o ator Domingos Montagner se junta ao grupo dando origem à *Pia Fraus* que, enquanto tal, estreia seu primeiro espetáculo em 1992. Desde então, a linha de trabalho do grupo funda-se em desenvolver uma linguagem capaz de promover o aprimoramento dramático e de integrar as linguagens do teatro de bonecos, do teatro de máscaras, da dança, do circo e das artes plásticas. Com base em tais princípios, a Companhia *Pia Fraus* consolidou um repertório de características bastante particulares, composto por dezenas de espetáculos apresentados em 21 países, como também em diversos estados brasileiros e, ainda, no âmbito de festivais nacionais. A primeira criação de destaque do grupo foi em 1996, com *Flor de obsessão*, espetáculo dirigido por Francisco Medeiros e inspirado em personagens, situações e temas da obra de Nelson Rodrigues. Ao longo dos anos, o grupo trabalhou com diferentes diretores, realizando, também, experiências de coprodução. No momento em que integrou o *Arte contra a barbárie*, o grupo possuía repertório de oito espetáculos pelos quais recebera variados prêmios e indicações.

A *Pia Fraus* também possui sede própria que, segundo nos disse Beto Andretta⁹⁰, foi adquirida através de caixa próprio que o grupo conseguiu acumular após um período de sucesso e reconhecimento vivido entre os anos 2000-2002 que, ainda segundo suas considerações, representou o auge financeiro e o “melhor momento comercial do grupo”. O *Espaço Pia Fraus*, como foi batizado, localiza-se à Rua Coriolano, Vila Romana, e é composto pela exposição permanente do acervo da companhia e por uma lojinha de bonecos⁹¹.

Contemporâneos e parceiros da *Pia Fraus* em coproduções, vem o grupo *Parlapatões, patifes & paspalhões*⁹², formado em 1991 a partir do encontro entre Hugo Possolo e Alexandre Roit que, juntos, criaram o espetáculo *Bem debaixo do seu nariz*. No ano seguinte, a dupla lança a peça *Parlapatões, patifes & paspalhões*, que batiza definitivamente o grupo. Em 1994 é a vez da chegada de Raul Barreto que, junto com Possolo e Roit, irá formar o núcleo central do *Parlapatões* por mais de dez anos. Além destes, o grupo contará também com a colaboração de outros artistas contratados segundo a necessidade de cada montagem.

Segundo Hugo Possolo⁹³, em 1998 – que corresponde ao ano embrionário do *Arte contra a barbárie* – o grupo adquire maior notoriedade, a partir do espetáculo *ppp@WllhmSkspr.br*, que teria

⁹⁰ Em entrevista concedida para esta pesquisa em 04/08/2016.

⁹¹ Em vista do levantamento de fundos para o grupo, o espaço abre-se à locação para eventos e festas.

⁹² Daqui por diante, iremos nos referir à ele apenas por *Parlapatões*.

⁹³ Em entrevista concedida para esta pesquisa em 05/08/2016.

sido responsável por colocar os *Parlapatões* no “circuito teatral” da cidade. Ao longo de sua trajetória, o grupo produziu dezenas de espetáculos, fundamentalmente marcados pelo emprego de técnicas circenses e de *clowns*, voltados à sátira, ao deboche, às origens da comicidade e do riso. No momento que coincide com a formação do *Arte*, o grupo contava com uma dezena de espetáculos em seu repertório, pelos quais recebera diversos prêmios e indicações. Conforme mencionado anteriormente, o grupo também possui sede própria, batizada de *Espaço Parlapatões*, fundado em 2006 na afamada Praça Roosevelt.

Dando sequência ao avanço do *teatro de grupo* em São Paulo nos anos 1990, temos a formação da *Companhia do Latão*, cujas origens remontam a 1996, ano em que de Sérgio de Carvalho, diretor da companhia, reúne um coletivo de artistas para a montagem do espetáculo *Ensaio para Danton*. No ano seguinte, o diretor reúne a mesma equipe para um projeto chamado “Pesquisa em teatro dialético”, que é contemplado pelo edital de ocupação do *Teatro de Arena Eugênio Kusnet* e, a partir de então, esses artistas passam a se considerar como um grupo teatral. O que, nas palavras de Sérgio de Carvalho:

[...] significa visar a um processo de pesquisa artística a longo prazo. Ocupávamos então, o Teatro de Arena de São Paulo e ensaiávamos um texto teórico de Brecht chamado ‘A compra do latão’. Foi aquela montagem metateatral, bem como a Pesquisa em Teatro Dialético a ela associada, que lançaram as bases de uma prática dramatúrgica e cênica que se modificaria no sentido de uma aproximação a questões ligadas à vida social do Brasil de hoje⁹⁴.

Nos dois anos de residência naquele teatro o grupo é co dirigido por Marcio Marciano e, além dele, compõem o núcleo inicial da companhia o ator e pesquisador Ney Piacentini e a atriz, diretora, educadora e curadora Maria Tendlau. A companhia, então iniciante, possuía repertório de quatro espetáculos e estava começando a atrair a atenção da crítica no momento em que passa a integrar o movimento. Mais adiante, a *Companhia do Latão* também irá fundar um espaço próprio, batizado como *Estúdio do Latão*, inaugurado em 2007 na Rua Harmonia, Vila Madalena. Desde então, o espaço passou a sediar oficinas e abrigar pesquisas teatrais, além de disponibilizar para consulta pública o material produzido, desde 2006, pelo *Projeto Companhia do Latão 10 Anos: Memória, Estúdio, Pesquisa*.

Por fim, apresentamos o *Folias d’Arte*, grupo que, juntamente com a *Companhia do Latão*, integra a massa nuclear do desenvolvimento recente do *teatro de grupo* em São Paulo. Seus

⁹⁴ CARVALHO, Sérgio de. Programa da mostra “Processos do Latão: atividades artísticas comentadas e estreia do espetáculo *Os que ficam*”, São Paulo: SESC SP, julho de 2015.

membros consideram 1997 a data em que passam a se reconhecer como um grupo teatral, ano em que são contemplados pelo *Prêmio Estímulo Flávio Rangel*, do governo do Estado de São Paulo, para produzir a montagem do espetáculo *Folias Fellinianas*, texto inspirado na atmosfera onírica do cineasta italiano Federico Fellini. E, diante da necessidade de escolher um nome para o grupo, o título da peça pareceu a seus fundadores uma boa inspiração, capaz de representar a proposta de unir o erudito, representado na expressão "d'Arte", e o popular, nos cantos, nas danças e na irreverência das folias de rua. Na fundação, *Folias d'Arte* é composto por: Reinaldo Maia, autor do texto, os atores Renata Zhanetta, Rogério Bandeira, Carlos Francisco, Nani de Oliveira e Patrícia Barros, além de Marco Antonio Rodrigues, diretor do espetáculo. O *Folias d'Arte* foi-se definindo enquanto um grupo voltado para o teatro político e que desenvolve seus trabalhos a partir da adaptação de textos clássicos e da criação de dramaturgia própria com o objetivo de criticar os problemas da sociedade contemporânea.

Em busca de um local de ensaios para *Folias Fellinianas*, o grupo encontra no bairro de Santa Cecília, em São Paulo, um galpão abandonado, propriedade da *Fundação Conrado Wessel*, que cede o espaço sem ônus de aluguel por dois anos. A necessidade de ter um espaço próprio, que permitisse autonomia de programação e administração, leva o grupo a investir na transformação do galpão de ensaios em sala de espetáculo. Para isso, contou novamente com a ajuda da *Fundação Wessel*, que fornece material e mão-de-obra de engenharia civil, e também do cenógrafo J. C. Serroni, que oferece o projeto arquitetônico gratuitamente. Depois de dois anos de trabalho na reforma, o *Galpão do Folias* é oficialmente inaugurado em 2000 com o espetáculo *Happy End*, texto de Elizabeth Hauptmann e músicas de Bertolt Brecht e Kurt Weill, em coprodução com o grupo *Tapa*.

Conforme mencionado, além dos grupos há ainda artistas individuais que tomam parte no movimento desde a sua gênese. A reconstituição da trajetória de cada um deles a ser apresentada a seguir tem por objetivo indicar os postos que tais agentes ocuparam no universo teatral em estudo, tornando inteligível o desenvolvimento do movimento em pauta. As fontes fundamentais aqui são as biografias disponíveis em enciclopédias e demais textos publicados, além de uma entrevista com Aimar Labaki, realizada por nós via correio eletrônico.

Novamente começando pelos veteranos, temos o emblemático Gianni Ratto. Italiano nascido em 1916, ele iniciou sua carreira teatral naquele país, estreando como cenógrafo em 1946. Foi um dos fundadores do *Piccolo Teatro de Milão*, juntamente com Giorgio Strehler e Paolo Grassi. Trabalhou com os encenadores italianos Vittorio Gassman, Ettore Gianini e Adolfo Celi.

Paralelamente às funções de diretor técnico e de cenógrafo oficial do *Piccolo*, que aos poucos se impôs como teatro de arte, Gianni Ratto conheceu a maioria dos grandes teatros líricos italianos e trabalhou com personalidades célebres, como o regente Herbert Von Karajan, o compositor Igor Stravinski e o maestro Arturo Toscanini. Curiosamente, durante toda a sua carreira na Itália, onde realizou mais de 50 montagens, jamais dirigiu um espetáculo.

Ratto veio para o Brasil em 1954, a convite da atriz Maria Della Costa e do produtor Sandro Polloni e, em São Paulo, realizou a sua primeira experiência como diretor, ao encenar a peça *O Canto da Cotovia*, de Jean Anouilh, espetáculo de inauguração do *Teatro Maria Della Costa*. A montagem arrebatou público e crítica e conquistou o *Prêmio Saci* de melhor espetáculo, direção, cenografia e atriz. Em 1955, trabalhou como diretor e cenógrafo em diversas montagens da mesma companhia. Muito ligado às experiências de ensino, logo que chegou ao Brasil criou um departamento de teatro no Museu de Arte de São Paulo. Entre 1955 e 1956, deu aulas na EAD, convidado por Alfredo Mesquita. Em 1956, foi contratado pelo TBC, estreando como diretor e cenógrafo. Em 1959, uniu-se a Fernando Torres, Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi e Sergio Britto e, com eles, fundou o *Teatro dos Sete*, que encerrou suas atividades em 1966. Durante o regime militar, colaborou com o *Grupo Opinião*⁹⁵. Ainda na década de 1960, com a ajuda do empresário Paulo Ferraz fundou, no antigo *Teatro República*, o *Centro Cultural Teatro Novo*, primeiro teatro carioca com corpo de baile, orquestra sinfônica e oficina de dramaturgia, desmontado de forma brusca pela ditadura. Foi diretor artístico da *Fundação de Teatro do Rio de Janeiro* (FUNTERJ) no período de restauração do *Teatro Municipal* da cidade, onde dirigiu e realizou os cenários e os figurinos de diversas óperas e balés. Atuou, ainda, no cinema e na televisão. Participou de bancas universitárias de defesas de teses, comissões julgadoras de dramaturgia, e de festivais de teatro. Foi colaborador da *Revista USP* e do *Corriere Del Sudamerica*, semanário de língua italiana para a América do Sul e Itália. Em 1966, tornou-se professor do Conservatório Nacional de Teatro (hoje UNIRIO). Entre os anos 1960 e 1980 colaborou, entre outros, com os diretores Ruggero Jacobbi, Ziembski, Ivan de Albuquerque, João das Neves, Paulo Afonso Grisolli; com os autores Gianfrancesco Guarnieri, Ariano Suassuna, Dias Gomes, Consuelo de Castro, João Bethencourt;

⁹⁵ Imediatamente após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas ligados ao CPC (posto na ilegalidade) reúne-se com o intuito de criar um foco de resistência à situação. É então produzido o show musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal, do *Teatro de Arena*. A iniciativa conhece sucesso instantâneo, que contagia diversos outros setores artísticos (uma exposição de artes plásticas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, denominada *Opinião 65*, surge em decorrência), e aglutina artistas dispersos ligados aos movimentos de arte popular. O show se apresenta no Rio de Janeiro, estreando em 11 de dezembro de 1964, e marca o nascimento do grupo, que virá a se chamar *Opinião* e que centraliza, nos anos 1960, o teatro de protesto e de resistência.

com os atores Paulo José, Othon Bastos, Sérgio Mamberti, Renato Borghi, Beatriz Segall e Tônia Carrero e, por fim, com as companhias *Teatro Nacional de Comédia* e *Teatro Cacilda Becker*. Em 1993, dirigiu a peça *Porca Miséria*, de Marcus Caruso e Jandira Martini, considerada um fenômeno estrondoso de bilheteria. Escreveu *A Mochila do Mascate*, livre biografia sobre sua vida e obra, além de reflexões sobre artes e artistas que cercaram a sua trajetória profissional, publicado em 1966 pela Hucitec, e *Antitratado de Cenografia*, publicado pela Editora Senac em 1999. Gianni Ratto faleceu em São Paulo em dezembro de 2005 e, segundo considerações de Heloisa Pontes, ele “[...] se tornaria uma legenda do nosso teatro, tal o seu grau de inventividade, competência, traquejo e familiaridade com as artes do espetáculo, da iluminação ao cenário, culminando com a direção”⁹⁶.

Outro veterano de longa trajetória no campo teatral que integrou os quadros do *Arte* foi Fernando Peixoto. Nascido em Porto Alegre em 1937, Peixoto ocupou diversos postos no domínio das artes cênicas: foi pesquisador, diretor teatral, jornalista, autor, ensaísta, ator, iluminador e tradutor. Iniciou carreira como ator em Porto Alegre, em 1953, envolvido com o teatro semiprofissional de então. Ainda em sua cidade natal, fez substituições em espetáculos de importantes companhias paulistas que excursionaram na cidade, tais como o *Teatro Maria Della Costa*, o TBC e o *Teatro Ruth Escobar*. Na década de 1960 muda-se com a esposa, Ítala Nandi, para São Paulo e ambos integram o *Teatro Oficina*. Suas participações no grupo são marcantes em todas as produções desde então, sempre dirigidas por José Celso Martinez Corrêa. Deixa a companhia em 1970, a partir de quando torna-se diretor especialmente empenhado no teatro de resistência. Suas principais realizações como diretor são: *A Semana - Esses Intrépidos Rapazes e Sua Maravilhosa Semana de Arte Moderna*, de Carlos Queiroz Telles, em 1972; *Frank V*, de Dürrenmatt, em 1973; *Um Grito Parado no Ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1973, mesmo ano em que dirige *Calabar*, texto de Chico Buarque e Ruy Guerra, numa produção carioca de Fernando Torres, proibida poucos dias antes da estreia; *Ponto de Partida*, novamente de Guarnieri, em 1976; *Mortos Sem Sepultura*, de Jean-Paul Sartre, em 1977 e *Terror e Miséria do III Reich*, de Bertolt Brecht, em 1979, que coroa o ciclo de realizações. Em 1980, finalmente liberado pela censura, coloca em cena *Calabar*, numa produção de Othon Bastos e Martha Overbeck, em parceria com Renato Borghi.

Fernando Peixoto foi, ainda, autor de ensaios e textos teóricos, tradutor, professor e dirigente de coleções nas editoras Paz e Terra e Hucitec, marcando um dos raros casos de simultaneidade na produção artística e teórica. Como jornalista, escreveu sobre teatro, cinema e

⁹⁶ PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*, op. cit., p. 257.

cultura, atividade que começou no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, entre 1957 e 1959 e continuará em alguns importantes órgãos da imprensa de resistência nas décadas de 1970 e 1980, tais como *Opinião*; *Movimento*; *Revista Civilização Brasileira*; *A Voz da Unidade*; *Argumento*; *Debate & Crítica*, etc. Também traduziu os livros *O Teatro e Sua Realidade*, de Bernard Dort, em 1977, e *Berliner Ensemble: Um Trabalho Teatral em Defesa da Paz*, em 1985. Além destes, traduziu muitos textos dramáticos, sendo um dos organizadores da edição do *Teatro Completo de Brecht* no Brasil, para a qual traduziu diversas peças.

São de sua autoria, entre outros, os livros *Brecht, Vida e Obra*, de 1968; *Maiakovski, Vida e Obra*, de 1969; *O Que É Teatro*, em 1980; *Brecht: Uma Introdução ao Teatro Dialético*, em 1981; *Teatro Oficina; Trajetória de uma Rebeldia*, 1982; *Vianninha: Teatro, Televisão, Política*, em 1983; *Ópera e Encenação*, em 1986; *Brecht no Brasil*, em 1987; *Teatro em Movimento*, em 1988; *Teatro em Questão*, em 1989; *Um Teatro Fora do Eixo*, 1993; *O Melhor Teatro do CPC da UNE*, em 1990; *Teatro em Aberto*, em 2002. Fernando Peixoto foi, ainda, servidor da FUNARTE, onde ocupou cargo vinculado às artes cênicas, ao lado de Reinaldo Maia e Marco Antonio Rodrigues, atividade que exerceu até a sua morte em janeiro de 2012.

Mais um veterano de longa e reconhecida trajetória a integrar o *Arte contra a barbárie* foi Umberto Magnani, ator nascido no interior paulista em 1941. Sua estreia profissional aconteceu na Companhia Ruth Escobar em 1967. E, ao longo de seus quase cinquenta anos de carreira, Magnani atuou no *Teatro de Arena*, foi assistente de direção de Paulo Autran em *Morte e Vida Severina* e atuou em diversas montagens consagradas. No fim dos anos 1970 ganhou destaque como ator na montagem de *O santo Inquérito*, de Dias Gomes, dirigida por Flávio Rangel. Nos anos 1990 trabalhou com os diretores Gabriel Vilela e Francisco Medeiros e, além de interpretar, Magnani também produziu diversos espetáculos e ficou conhecido, ainda, como excelente administrador de teatro. Foi diretor da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apetesp) entre 1972 e 1988 e também diretor regional da antiga Fundacen (Fundação Nacional das Artes Cênicas) de 1977 a 1990, que foi extinta e integrada à FUNARTE,. Foi, ainda, secretário da Cultura e Turismo em sua cidade natal, Santa Cruz do Rio Pardo, no Estado de São Paulo, entre 2001 e 2002. Magnani faleceu recentemente, em abril do ano corrente.

O movimento também contou com Aimar Labaki, “homem de teatro” mais contemporâneo, paulistano nascido em 1960 mas que, como os anteriores, transita por diversos postos no domínio das artes cênicas: é crítico, tradutor, autor e diretor teatral. Foi estudante de Direito da Faculdade do Largo São Francisco, curso que interrompe para se dedicar à crítica teatral, atividade iniciada na

Folha de São Paulo, jornal para o qual escreveu entre 1986 e 1990. Nos anos seguintes torna-se colaborador dos jornais *O Estado de São Paulo* e *Jornal da Tarde*. Escreve ainda, de modo intermitente, para outros veículos, como: *Vogue*, *Bravo*, *Folhetim*, *Teatro al Sur* etc. Na área ensaística colabora em *Cinema dos Anos 80*, livro organizado por Amir Labaki, seu irmão, e publicado pela editora Brasiliense em 1990; e faz a introdução de *Mare Nostrum*, de Fauzi Arap, em 1995. Traduz diversos textos, dentre os quais *Ismênia*, de Ianis Ritsos, e *El Dragón de Fuego*, de Roma Mahieu, ambas em 2000. No ano seguinte, é a vez de *Copenhagen*, de Michael Fryan, que se tornou prestigiada pela encenação de Marco Antonio Rodrigues. Como autor teatral escreve *Tudo de Novo no Front*, por ele dirigida em 1992; *Vermouth*, com direção de Gianni Ratto, em 1998; *A Boa*, com direção de Ivan Feijó, em 1999; *Pirata na Linha*, de 2000 e *Motorboy*, de 2001, espetáculos infanto-juvenis dirigidos por Debora Dubois. Labaki possui ainda peças inéditas escritas entre 2000 e 2001. Em suas atividades ligadas ao gerenciamento cultural, contam-se a assessoria da Secretaria de Estado da Cultura entre 1989 e 1990 e a direção da *Casa de Cultura Mazzaropi*, entre 1992 e 1993. Na área de curadoria e arbitragem de prêmios, foi diretor da extensão paulista do *Festival de Londrina*, em 1989, consultor do *Festival de Curitiba*, entre 1992 e 1993, curador dos Eventos Especiais do 5º *Festival Internacional de Teatro de São Paulo*, em 1995, e consultor do *Programa Petrobras para Artes Cênicas*, em 2001, ao lado de Helena Katz.

Por fim, resta apresentar os principais grupos que compuseram a chamada “segunda dentição” do *Arte contra a Barbárie*, quais sejam, o *Teatro Oficina*, o *Engenho teatral*, a *Companhia do feijão* e a *Companhia São Jorge de variedades*. Vale destacar que estes não foram os únicos grupos que aderiram ao movimento depois da publicação dos manifestos, em 1999. No entanto, incluímos neste exame aqueles que nos parecem os mais atuantes no movimento, segundo revelado pelos materiais de arquivo e pelo relato dos próprios informantes. Novamente temos aqui grupos mais veteranos e outros de trajetória mais recente. Começando pelos primeiros e sendo que o *Teatro Oficina* já apresentado no capítulo anterior, podemos, assim, ir diretamente ao segundo.

O grupo *Engenho teatral*, que tem origens em 1979⁹⁷, quando Luiz Carlos Moreira, diretor até hoje à frente do grupo, reuniu alguns atores profissionais para a leitura de *Mãos sujas de terra*, conto de Josué Guimarães publicado no *Folhetim* (antigo suplemento cultural da *Folha de São*

⁹⁷ Além da entrevista com Luiz Carlos Moreira e Irací Tomiatto (sua companheira e membro do grupo desde a fundação) concedida para esta pesquisa em 23/11/2015, utilizamos como fonte para reconstituir a história do grupo o artigo de MATE, Alexandre. “Do Apoená ao Engenho – um entre tantos outros grupos de teatro cujas experiências esperam por ser documentadas”. *Literatura e sociedade* – revista do Departamento de Literatura Comparada e Teoria Literária da FFLCH/USP, nº 15, 2011, pp. 174-179. Disponível no portal: <http://www.revistas.usp.br/lis/issue/view/5278>, última consulta em 31/08/2016.

Paulo, de publicação semanal) de 1º de maio daquele ano. Considerando que a obra poderia resultar em um bom espetáculo teatral, o conto é adaptado e dirigido por Moreira, numa encenação que deu origem ao *Grupo Apoená*, que se apresentou em diversos espaços teatrais convencionais. Mas, no início dos anos 1990, o grupo opta pela itinerância, afastando-se do circuito dos teatros do Bixiga. Para tanto, irá edificar um teatro móvel, cujo projeto arquitetônico foi totalmente concebido por Luiz Carlos Moreira e consistiu em um teatro com duzentos lugares que desenvolve o conceito do circo, contando ainda com salas de espera, banheiros, camarim, oficina, administração, cozinha e cabine técnica, reunindo condições adequadas de trabalho. Batizado como *Engenho teatral*, o teatro móvel que passou a ser também o nome do grupo que, desde então, busca radicalizar seus processos e experimentos estéticos e afirmar a “função social do teatro”. Por isso, as montagens do grupo procuram dialogar com o público de periferia de São Paulo, onde o teatro costuma se instalar por períodos nunca inferiores a um ano. Desde a inauguração, dos espaços percorridos pelo grupo com seu teatro móvel constam a Praça do Relógio da USP, Butantã – zona oeste; o Centro Desportivo Municipal, mais conhecido como Campo do Satélite, em Pirituba – zona oeste; o Largo do Campo Limpo, no Campo Limpo – zona sul e o Centro Educacional e Esportivo Brigadeiro Eduardo Gomes, conhecido como Centro Sampaio Moreira, no Tatuapé – zona leste.

No caso dos outros dois grupos, tratam-se de companhias que foram criadas concomitantemente às lutas por fomento público e à estruturação do subcampo do *teatro de grupo* em São Paulo, sendo estreantes quando passam a compor a “segunda dentição” do movimento.

São elas a *Companhia do feijão* e a *Companhia São Jorge de variedades*. Sobre a primeira, Pedro Pires, um dos fundadores e atual diretor nos contou⁹⁸ que, de volta ao Brasil no final de 1997, depois de uma experiência de teatro na periferia de Barcelona, ele formou com as atrizes Camila Bolaffi, sua ex-esposa, e Débora Serretielo, a *Companhia do feijão*, que apresenta-se como uma companhia teatral estável estabelecida em São Paulo desde 1998, investigando e desenvolvendo linguagens cênicas ancoradas no trabalho do ator e em processos de criação em equipe, dedicados à representação de temas advindos da realidade social brasileira. Em 2006, a companhia inaugura a sua sede que funciona na Rua Teodoro Baima, ao lado do *Teatro de Arena Eugênio Kusnet*, conforme mencionado no capítulo anterior. E, segundo relato do grupo⁹⁹, foi justamente a partir da ocupação daquele teatro por via de edital, em 2003, que eles sentiram a necessidade de um espaço fixo para potencializar o trabalho criativo do grupo.

⁹⁸ Em entrevista concedida para esta pesquisa em 28/06/2016.

⁹⁹ Disponível em: <http://www.companhiadofeijao.com.br/a-companhia/espaco-teatral/>, última consulta em 31/08/2016.

Quanto à *Companhia São Jorge de variedades*, sua origem também remonta a 1998, a partir de um projeto coletivo criado com integrantes da EAD e da ECA/USP. Nesse projeto estavam Georgette Fadel, atriz e diretora da companhia, Rogério Tarifa, Mariana Senne, entre outros. Na construção de sua poética, o grupo visa estabelecer, por meio de investigações permanentes, um processo que eles chamam de lapidação da cena bruta, utilizando-se de artifícios e procedimentos simples e artesanais. A base estética da companhia se apoia em referências múltiplas, de acordo com as necessidades de cada espetáculo, mas principalmente nas manifestações ritualísticas de canto e dança, mantendo como referência paralela as religiões afro-brasileiras. A dramaturgia tem como tema principal a discussão de questões éticas inerentes à diversidade e aos paradoxos da cultura brasileira, desde sua formação, da colonização à contemporaneidade.

Tendo apresentado os principais agentes que compõem o movimento, podemos passar à análise de sua trajetória.

2.2 - A gênese das reuniões *Arte contra a barbárie*

Às voltas com o impasse colocado pela redução dos editais públicos de financiamento às artes que, segundo denúncias, colocava os grupos frente a uma situação de penúria material, ameaçando-lhes a própria existência e munidos, portanto, de um profundo descontentamento com relação às políticas culturais então em voga, tem origem a reunião de artistas que viria a configurar o *Arte contra a barbárie*. A partir de alguns relatos de seus participantes diretos – disponíveis em materiais do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, em entrevistas publicadas pela imprensa especializada, complementadas ainda por entrevistas concedidas para esta pesquisa – pudemos reconstituir, ainda que parcialmente, a gênese do movimento, identificando as motivações que fizeram com que grupos e artistas passassem a se reunir com certa sistematicidade chegando, por fim, a configurar o movimento em pauta.

Em meio ao clima de descontentamento generalizado por parte desse setor da produção, Aimar Labaki localiza o embrião do movimento em 1998, quando alguns artistas foram convidados por um produtor carioca para conversar sobre as eleições presidenciais que se aproximavam. A proposta, na ocasião, era construir uma pauta de reivindicações e exigências destinadas aos candidatos. No entanto, nos dizeres de Labaki,

Ao final da reunião, infrutífera, alguns de nós – Eduardo Tolentino, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, entre outros – concordamos que estávamos apenas repetindo a velha prática de pedir coisas pequenas para resolver nossos pequenos

problemas. Pior, pedíamos a volta de uma série de eventos e projetos que, quando existiam, já não correspondiam às nossas necessidades¹⁰⁰.

Ainda de acordo com Labaki, tais “eventos e projetos” referem-se aos editais e prêmios que haviam sido extintos desde a era Collor. Porém, ainda que a reunião tenha sido “infrutífera”, ela ao menos lhes teria feito chegar à conclusão de que, se por um lado aquela pauta era criticável, por outro eles não possuíam nenhuma outra, que fosse consistente. “Provocados” por tal constatação, teria vindo a iniciativa de um segundo encontro para debater o assunto. A nova reunião, marcada para a semana seguinte, aconteceu no primeiro andar do *Teatro de Arena Eugenio Kusnet*, onde funcionava então a FUNARTE. A partir dali, durante os seis meses seguintes, esse pequeno grupo de pessoas continuou se reunindo naquele local, com o objetivo inicial de:

[...] discutir profundamente nossos problemas e acabamos nos deparando com algumas questões básicas: (1) a dimensão ética do ofício teatral perdida num contexto de mercantilização de todas as relações sociais; (2) a crise de identidade da produção cultural, toda ela confundida com a chamada ‘indústria cultural’. Chegamos à conclusão de que era preciso criar um fórum que discutisse profunda e permanentemente política cultural, a partir da discussão de nossa própria realidade e identidade¹⁰¹.

Na visão de Hugo Possolo,

As primeiras reuniões do grupo que mais tarde se denominaria *Arte contra a barbárie* buscavam apenas analisar a situação do teatro naquele momento, final de século, mudança de governo, dificuldades econômicas etc. Queríamos nos aproximar, pois percebíamos [...] que nós, dedicados ao ofício teatral na cidade de São Paulo estávamos sem conexão, sem diálogo, isolados em nossos palcos, longe de discutirmos amplamente o sentido político da atividade teatral¹⁰².

De acordo com tais relatos, a crítica à mercantilização da cultura aliada à falta de um posicionamento de conjunto frente a ela e, portanto, ao isolamento vivido por esse setor da produção, teria motivado o pequeno núcleo de artistas, todos mais ou menos ligados ao *teatro de grupo*, a continuar se reunindo e ampliando o debate. E foi assim que, agora segundo considerações de Eduardo Tolentino,

[...] já começamos a ver quanta coisa havia em comum, desde questões de reflexão sobre a realidade – apesar de pensarmos diferentemente uns dos outros – até questões de execução dos próprios trabalhos ou de administração desses trabalhos.

¹⁰⁰ Documento “Arte contra a barbárie – “histórico e propostas”, 02/12/2001. Arquivo Multimeios.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*.

¹⁰² POSSOLO, Hugo. “Quem são os bárbaros?” aParte XXI – Revista do teatro da Universidade de São Paulo, vol. 3, s/a, p. 90.

[...] nos encontrávamos uma vez por semana para discutir, mudar determinados rumos e encontrar soluções para nossos grupos¹⁰³.

Indo um pouco além, Marco Antonio Rodrigues afirmou que:

[...] Nós nos propúnhamos a compreender por que o teatro que fazíamos não tinha nenhuma relevância social, nenhum significado, ninguém queria ver – ou seja, era preciso que fôssemos duros, falando claro e concretamente sobre os trabalhos uns dos outros¹⁰⁴.

Em torno de tal ordem de questionamentos aconteceram as primeiras discussões desse ainda restrito grupo que, apesar de relativamente heterogêneo, foi reconhecendo afinidades e definindo posições que, a princípio, giravam em torno de um incômodo em relação ao Estado e ao mercado. Era esse o ponto consensual entre tais artistas e, antes de haver consensos mais específicos, a insatisfação em relação às políticas culturais em vigor e, por sua vez, a dificuldade de manutenção material enfrentada estariam na gênese desse agrupamento, como fica explícito a partir das declarações de Marco Antonio Rodrigues e Hugo Possolo que seguem. O primeiro considera o *Arte contra a barbárie* enquanto um movimento:

[...] nascido da constatação que as políticas públicas de cultura no Brasil, que sempre tiveram um caráter elitista, se agudizam na atuação dos governos contemporâneos. A única política que enfaticamente é praticada se constrói através das leis de incentivo à cultura que [...] é o repasse de dinheiro público para quem dele não precisa, já que basicamente o empresariado apoia eventos artísticos comerciais e de grande visibilidade. *A cena investigativa, crítica, que é o que alavanca e distingue a arte do comércio puro e simples, vai sendo sufocada*¹⁰⁵.

Nas palavras de Possolo, significa dizer que:

Nosso maior embate, embora não fosse nossa maior preocupação, era contra os ditames neoliberais que vinham tornando o pensamento hegemônico de uma sociedade cada vez mais acomodada. Um contexto bastante difícil para gerar uma provocação que ecoasse ou que resultasse alguma transformação, mínima que fosse, e que pragmaticamente justificasse nosso esforço¹⁰⁶.

¹⁰³ Documento de arquivo. Trata-se da transcrição de uma entrevista sem data e autor identificáveis.

¹⁰⁴ RODRIGUES, Marco Antonio. “O povo calado também será enrabado” aParte XXI – Revista do teatro da Universidade de São Paulo, vol. 3, s/a, p. 60.

¹⁰⁵ RODRIGUES, Marco Antonio. “Entrevista: Arte contra a barbárie: o diretor de teatro Marco Antonio Rodrigues do grupo Folias d’Arte fala à Revista Camarim sobre o movimento que tem agitado a classe teatral”, por Aimar Labaki. Camarim – uma publicação da Cooperativa Paulista de Teatro, ano III, no 14 – julho/agosto 2000, p. 4. [grifos nossos]

¹⁰⁶ POSSOLO, Hugo. “Quem são os bárbaros”, op. cit., p. 90.

Note-se que o final da década de 1990 representou o momento histórico de desgaste da política que defendida o “Estado mínimo”, sendo que as críticas ao “neoliberalismo” estavam no centro do vocabulário político à esquerda. Mas, apesar desse contexto, que Possolo qualifica como “pouco favorável”, após seis meses de discussões privadas, o grupo se lança ao desafio de vir a público a partir da publicação de um manifesto, documento que, novamente em seus dizeres,

Foi um manifesto discutido linha a linha, palavra por palavra, vírgula por vírgula. [...] Quase seis meses se passaram até chegarmos ao título ‘Arte contra a barbárie’ [...] As discussões já estavam desgastadas e aceitamos, mais por cansaço e falta de opção que por dar sentido exato ao que pretendíamos¹⁰⁷.

2.3 - Primeiro manifesto

Publicado então sob o ambíguo nome de *Arte contra a barbárie* em 07 de maio de 1999¹⁰⁸ – data que é tomada enquanto origem oficial do movimento –, o manifesto irá publicizar pela primeira vez tanto a existência quanto as posições do grupo, que já de saída afirma peremptoriamente que é “inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país”. Nas considerações de Luiz Carlos Moreira,

O *Arte contra a Barbárie*, quando surge [...] se caracteriza pelo interesse em algumas questões. A primeira delas é negação do mercado [...]. A mercantilização da cultura é premissa básica que vai fundamentar o movimento no sentido da rejeição dessa mercantilização. [...] Quando o *Arte* aponta para a questão da barbárie no fundo está dizendo que o mercado é a barbárie¹⁰⁹.

Após caracterizar a barbárie como resultado da mercantilização, o grupo busca problematizar o papel do Estado com relação à cultura, que é situada enquanto direito fundamental e que deve figurar, portanto, como dever do Estado, adotando-se, assim, a concepção social democrata de Estado em contraposição à chamada “política neoliberal”. No bojo dessa discussão, qualifica-se o teatro enquanto “elemento insubstituível da cultura de um povo [e que] não pode ser

¹⁰⁷ Idem, ibidem, p. 91

¹⁰⁸ O Estado de São Paulo, 07/05/1999 – Caderno 2. Sob o título “Artistas promovem debate sobre arte e política”, o jornal dedica uma página em seu caderno de cultura para tratar do assunto. Assinada por Ana Weiss, a matéria é iniciada a partir da constatação melancólica de que “no Brasil não é possível viver de arte”, para em seguida apresentar o documento enquanto “[...] indignação proposta por grupos teatrais e artistas, que levam agora à discussão pública sua avaliação sobre a atual situação da cultura brasileira e criam propostas de transformação da mesma”. O texto de Weiss destaca ainda que o “Manifesto é ponto de partida para reformas”. As citações contidas nos próximos parágrafos referem-se ao mesmo documento.

¹⁰⁹ In: COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. *Os cinco primeiros anos da Lei de Fomento*, op. cit., p. 64.

tratado sob a lógica economicista”¹¹⁰. O texto não apresenta combate direto às leis de incentivo, adotando o nível da crítica mais implícita quando afirma, por exemplo, que é “imprescindível uma política cultural estável para a arte teatral” que, por sua vez, “implica em mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e à experimentação teatral”.

Outro ponto assinalado no documento diz respeito ao combate da política cultural destinada à produção dos chamados “eventos mercantis”. A esse respeito, é revelador uma consideração acerca do cenário político local da época. Sob a criticada gestão municipal encabeçada por Celso Pitta, era frequente que em debates, palestras e reportagens Rodolfo Konder – o titular da Secretaria Municipal de Cultura – procurasse “provar” o desempenho de sua gestão utilizando-se de uma certa “estatística mensal de eventos realizados” sem revelar, entretanto, como tais números eram recolhidos e o que de fato significavam¹¹¹. Tal horizonte teria pautado a crítica das políticas públicas de cultura vinculada à promoção de eventos.

A partir daí, detratando a prática artística orientada para esse fim, o movimento procurou valorizar, ao contrário, aquela onde há o privilégio do processo sobre o produto, que será estabelecido enquanto critério para determinar a maneira correta de representar e para julgar, portanto, o teatro detentor de valor simbólico. Tomando por base tal critério, o próprio conceito de “obra” passou a ser questionado. Na avaliação de Sérgio de Carvalho, isso significou um deslocamento em que “O conceito de trabalho teatral (como no velho Brecht) tornou-se mais importante do que a obra de arte”¹¹². No plano teórico, podemos aproximar a crítica da “política de eventos” da reivindicação daquilo que Bourdieu chama de *ciclo longo de produção*, que privilegia os processos formativos e de pesquisa – prática, justamente, instituída pelo modo de produção dos grupos em estudo. Lê-se no texto do primeiro manifesto que “é fundamental a existência de um processo de trabalho e pesquisa artística [postulando adiante a] criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e à experimentação teatral”. Por fim, o texto afirma-se enquanto a “expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie”, isto é, do mercado.

¹¹⁰ Manifesto *Arte contra a Barbárie*. *O Estado de São Paulo*, 07/05/1999 – Caderno 2. As próximas citações contidas neste e no próximo parágrafo foram retiradas do mesmo documento.

¹¹¹ A esse respeito, ver DURAND, José Carlos. “Cultura como objeto de política pública”. *São Paulo em Perspectiva*, vol. 15, nº 2. São Paulo, abril/junho 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8579.pdf>, acesso em 15/07/2016.

¹¹² CARVALHO, Sérgio de. “O teatro de grupo em São Paulo e a mercantilização da cultura”. Palestra proferida no encontro do *Hemispheric Institute* – São Paulo, 17 de janeiro de 2003. O texto, em espanhol, foi publicado na cubana *Revista Conjunto*, nº 167, disponível em: <http://www.casacult.cu/revistaconjunto.php>, consultada pela última vez em 06/10/2014.

Três dias depois de sua publicação, o documento é apresentado ao público no Teatro da Aliança Francesa que, conforme mencionado, sediava na ocasião o *Grupo Tapa*. Conta-se que sua repercussão foi muito maior que a esperada em meio à categoria, atraindo centenas de pessoas e sendo responsável por ampliar o contingente interessado em participar daquelas reuniões semanais¹¹³.

Segundo avaliação e memória de César Vieira sobre o momento,

[...] além da participação desse homem de teatro e mentor, o Gianni Ratto, e da chegada de outros grupos e amigos como o Fernando Peixoto, o Aimar Labaki, o movimento foi crescendo até chegarmos ao problema da definição de uma política cultural. Então fizemos uma reunião pública no Teatro da Aliança Francesa, apareceram mais de 500 quinhentas pessoas, ficou gente do lado de fora e lançamos a criação do movimento *Arte contra a barbárie*¹¹⁴

Nas considerações de Hugo Possolo, tal ocasião foi um marco, ainda, porque:

[...] pela primeira vez ficava claro para a imprensa, população, governantes, que o dinheiro de leis de incentivo fiscal, como da Lei Rouanet, é dinheiro público utilizado em atividades privadas. Nem todos os grupos eram contra a Lei, mas não era essa a questão. Nós tínhamos, como fizemos, de deixar claro para a opinião pública o que estava acontecendo com os órgãos governamentais de cultura, que buscam isentar-se de seu papel de fomentadores das atividades artísticas e transferir a responsabilidade total para a iniciativa privada, como se o Estado não tivesse qualquer responsabilidade sobre as manifestações artísticas, sobre a identidade e a formação de sua nação, de seu povo¹¹⁵.

Tal manifestação pública, que surge destoando do horizonte histórico de fins do século, dará origem, conforme mencionado anteriormente, a duas visões distintas sobre o movimento dos grupos que, por sua vez, representam diferentes perspectivas de análise histórica. Uma delas, que defende a ideia de corte e de ruptura, pode ser ilustrada a partir da avaliação do crítico, pesquisador e diretor teatral, além de signatário do movimento, Sérgio de Carvalho, quando explica que “Para que se entenda a história desse movimento é preciso, em primeiro lugar, dizer que ele nasce de um corte. Tem pouquíssima ou nenhuma ligação como projeto de arte nacional-popular e de teatro coletivo dos anos 1960-70”¹¹⁶.

¹¹³ C.f. COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas*, op. cit., p. 23.

¹¹⁴ Documento de arquivo. Trata-se da transcrição de falas atribuídas a Marco Antonio Rodrigues, Luiz Carlos Moreira, César Vieira e Hugo Possolo, e que podem ter sido colhidas a partir de uma entrevista ou debate. O documento não identifica autor nem data.

¹¹⁵ POSSOLO, Hugo. “Quem são os bárbaros?”, op. cit., pp. 91-2.

¹¹⁶ CARVALHO, Sérgio de. *Introdução ao teatro dialético*, São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 157.

Uma segunda visão, ao contrário, vê o movimento como uma espécie de retomada, e pode ser expressa a partir da avaliação da professora da FFLCH/USP Maria Silvia Betti, quando julga o *Arte contra a barbárie* enquanto “[...] retomada de perspectivas históricas de ação cultural e criação artísticas interrompidas pelo golpe militar e pelo AI-5 de 1968”¹¹⁷.

Ainda que reconheçamos os abalos promovidos pela ditadura no país ou as enormes diferenças entre a produção atual e a dos decênios anteriores, se consideramos que o movimento dos grupos está inserido em um campo de produção artística e que, portanto, faz parte de sua história, chegamos à compreensão de que nenhuma obra artística ou movimento pode surgir “como um raio em céu azul”, mas, antes, em diálogo com a história anterior do campo, ainda que seja para negar ou para “jogar” com o horizonte histórico e estético de sua época. Por outro lado, partindo ainda da perspectiva de campo, tampouco se trata de uma “retomada”, pois o movimento recente dos grupos vem em resposta a questões trazidas pelo horizonte estético e histórico de final dos anos 1990, muito distinto daquele que pautou a atuação dos grupos de 1960/70. Assim, antes de tomar parte numa ou noutra visão, mais importante é que se perceba, a partir delas, que o campo não é inerte, mas se constrói a partir de tensões, compostas por sua vez de rupturas e continuidades que pautam a dinâmica de seu desenvolvimento histórico. Ou seja, correndo o risco da contradição podemos, antes de adotar uma ou outra postura, perceber a relação dialética entre elas.

2.4 - Segundo manifesto

Com intervalo de seis meses, no mesmo ano de 1999 o *Arte contra a barbárie* irá lançar o seu segundo manifesto¹¹⁸, que surge como uma espécie de balanço do primeiro¹¹⁹, mas contando agora com um quadro ampliado de participantes. Esses novos membros, comumente referidos como “segunda dentição” do *Arte contra a barbárie*, foram atraídos para o movimento não só por meio da identificação com as ideias contidas naquele primeiro documento público mas, também, em consequência de debates e palestras promovidas pelo movimento nesse ano e que contaram com a participação de intelectuais prestigiados oriundos da Universidade de São Paulo, como o geógrafo Milton Santos e o filósofo Paulo Arantes. Foi o caso da atriz Ana Souto, atraída para o movimento nesse contexto:

¹¹⁷ BETTI, Maria Silvia. “A luta do fomento, raízes e desafios”. In: DESGRANGES, Flavio & LEPIQUE, Maysa. *Teatro e vida pública*, op. cit., p. 120.

¹¹⁸ *Arte contra a barbárie*, *O Estado de São Paulo*, 18/11/1999 – Caderno 2, p. D2.

¹¹⁹ Além de seu conteúdo trazer esse caráter, encontramos entre os materiais do Arquivo Multimeios um documento intitulado “Minuta: balanço” onde se lê texto idêntico, *ipsis litteris* ao que foi publicado enquanto “segundo manifesto”.

[...] a princípio essas reuniões [do *Arte contra a barbárie*] aconteciam para convidados, se sabia que elas ocorriam, mas ao mesmo tempo não eram públicas, por assim dizer. Eu recebi uma convocatória, não me lembro de quem, a propósito da conversa com Milton Santos, e só depois disso que eu entro para o movimento. Nesse período inicial, além do [Reinaldo] Maia, o Marco Antonio Rodrigues, Aimar Labaki e Eduardo Tolentino eram os quadros que estavam à frente da organização de tais reuniões, que passam a acontecer de modo sistemático às segundas-feiras no TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo) e reuniam cerca de dez, quinze pessoas [...] Por isso eu digo, o primeiro manifesto foi um manifesto de cúpula¹²⁰

Conforme Reinaldo Maia, representante da “cúpula.”¹²¹

Esse primeiro manifesto foi acompanhado de um segundo encontro, que a gente chamou de Primeiro Encontro do *Arte contra a barbárie* e que teve como palestrante o Prof. Milton Santos, que para nós foi uma tremenda contribuição e uma honra imensa em ter aceito. E tivemos a presença do Prof. Paulo Arantes que efetivamente deu uma contribuição genial [...].

Segundo nos contou Eduardo Tolentino¹²², a partir da publicação do primeiro manifesto eles “[...]foram procurando pessoal da USP, da imprensa, e a coisa foi crescendo... nas reuniões começamos a ver os segmentos com os quais discutiríamos: imprensa, jornalistas, [sendo que] algumas pessoas do meio intelectual e acadêmico já eram ligadas a alguns dos projetos ou grupos”. No registro de Aimar Labaki¹²³, depois do primeiro manifesto os grupos aderiram ao movimento e eles, em conjunto, chagaram a uma proposta de estrutura de trabalho para os seis meses seguintes, que seria dividida entre reuniões públicas semanais para discutir temas específicos e reuniões internas para fazer o encaminhamento do que fosse discutido ali. Tais informações foram corroboradas por Aury Porto¹²⁴, que explicou que das reuniões internas participava o que seria o “núcleo duro” do movimento em torno dos primeiros signatários – ainda que elas não fossem secretas ou fechadas, configurando menos uma formação de cúpula e reunindo antes aqueles com maior disposição para fomentar os longos debates. Quanto ao preparo dessas reuniões, o ator contou que fez parte de uma comissão responsável por organizar as reuniões públicas e que a cada encontro realizado decidia-se a pauta e o convidado do próximo. De maneira geral, as ações do movimento eram estruturadas a partir de comissões, que eram:

¹²⁰ Em entrevista concedida pra a pesquisa em 09/10/2014.

¹²¹ Fala de Reinaldo Maia sobre histórico do movimento transcrita a partir do registro: “DVD Lançamento do Terceiro Manifesto”, Arquivo Multimeios.

¹²² Em entrevista para esta pesquisa, já citada.

¹²³ Documento “Histórico e propostas”, op. cit.

¹²⁴ Em entrevista concedida para esta pesquisa em 09/10/2014.

formadas de forma espontânea no final de cada debate. Sua função era não contaminar o debate geral com as tarefas de cada ação. Assim, ao final de cada debate, se houvesse uma moção no sentido de se fazer uma comissão para tratar daquele tema, alguém da plateia se apontava como coordenadora e quem quisesse participar se encaminharia a essa pessoa. A partir daí as comissões tinham total autonomia e se comunicariam com o coletivo na hora do Pequeno Expediente de cada encontro¹²⁵.

Outro aspecto importante relatado por Aury Porto diz respeito a dois vetos que vigoravam na dinâmica do movimento, ao menos a partir desse período de expansão. O primeiro dizia respeito à proibição de tratar de política partidária nas reuniões. Já o segundo estabelecia que não seriam discutidas questões estéticas ou de gosto. Isso demonstra, por um lado, que tratava-se de um movimento politicamente heterogêneo – ainda que dentro de um horizonte comum, que era o da crítica às políticas culturais existentes, mas que reunia diferentes frações. E que, no geral, aqueles grupos e pessoas não se reuniam em torno de um projeto estético comum, ainda que de conjunto se posicionassem contra o *teatro comercial*. Outra vez nas palavras de Reinado Maia “[...] tínhamos diferentes opções estéticas, eu diria até mesmo diferenças e discordâncias ideológicas e políticas”¹²⁶. O que unia, então, artistas e grupos ao movimento era o combate ao inimigo comum: o *teatro comercial* e os “eventos mercantis”. Sendo assim, o ponto que permitia estabelecer alianças entre os combatentes era a identificação construída a partir daquele modo de produção característico dos grupos, fundado na recusa do comercial. É, com efeito, em torno dessas recusas que o movimento adquire sua identidade propriamente artística.

Nesse momento da trajetória do *Arte contra a barbárie* tem origem uma lista de *e-mails* que foi utilizada como importante veículo de comunicação entre seus membros e que ficou conhecida como “mailing da Luah”, em referência à atriz Luah Guimarães, que teria sido responsável pela iniciativa. Documentos arquivados demonstraram que a partir desse *mailing* eram divulgadas todas as atividades públicas do movimento, como também o meio onde circulavam os textos que seriam discutidos nas reuniões, além de debates e textos internos ao *Arte*, servindo, enfim, à toda sorte de trocas e informações. Segundo Ana Souto, em entrevista já citada, a partir de uma dessas trocas de e-mail teria origem o segundo manifesto que, ao fazer um balanço do primeiro, retoma suas críticas, além de afirmar “a preocupação, por parte de seus signatários, com os rumos de uma ação cultural que, nos últimos anos, foi entregue às ‘Leis de Mercado’, deixando o Estado de cumprir seu papel institucional”¹²⁷. E apresentam o novo documento como:

¹²⁵ Aimar Labaki, em entrevista concedida para esta pesquisa via correio eletrônico, já citada.

¹²⁶ Documento “Histórico e Propostas”, op. cit.

¹²⁷ Esta citação bem como as subsequentes foram retiradas do texto do segundo manifesto, já citado.

[...] fruto da discussão de um conjunto de artistas e grupos teatrais preocupados com a orientação dada às ‘políticas públicas’ para o setor [e cujo objetivo é] dar início a uma ampla discussão que, fugindo do âmbito dos partidos, dos sindicatos, das organizações existentes, fossem elas de produtores e/ou realizadores/fazedores, envolvesse a sociedade civil[...].

Fazendo um balanço dos sete meses desde a publicação do primeiro documento, o movimento conclui que:

[...] amplos setores, das mais variadas linguagens artísticas de diferentes estados da União se organizaram e se manifestaram [e que] Encontros, debates e seminários foram organizados espontaneamente mostrando a urgência e importância da questão cultural. No entanto, indiferentes ao clamor dos artistas e da própria sociedade civil, os órgãos públicos mantiveram-se distantes e ausentes, ignorando a necessidade de um diálogo sério, público e transparente sobre um diagnóstico grave da situação vivida pela produção cultural brasileira¹²⁸.

Fazendo eles próprios esse diagnóstico, chega-se à conclusão de que “o tão decantado argumento dos investimentos privados, no fundo esconde a inexistência de dotações orçamentárias dos órgãos públicos [...]”. Depois de acusar o Estado pelo desmonte, o texto reafirma a necessidade de uma política pública onde “a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a excelência”, prescrevendo, novamente, o principal critério que deve nortear a maneira mais adequada de fazer a representação e que deve também servir como critério para o julgamento do teatro digno de ser admirado. A partir dessa segunda manifestação pública, o movimento promove mais uma série de palestras e debates, num contexto em que a aproximação com setores de destaque da intelectualidade paulistana será capaz de conferir autoridade àquelas lutas ao emprestar parte de seu prestígio ao movimento que, por sua vez, logra ampliar ainda mais seu escopo atuação, sendo agora amplamente reconhecido como *Arte contra a barbárie*.

2.5 - Terceiro manifesto

Como resultado do acúmulo de um ano de discussões sistemáticas e contando agora com um número mais expressivo de participantes, no dia 26 de junho de 2000 é publicado o terceiro manifesto *Arte contra a barbárie*¹²⁹, tendo o *Teatro Oficina* como palco da ocasião, que foi criteriosamente debatida e preparada pelos membros daqueles reuniões semanais que, após meses de discussões, definiram que seu formato deveria contemplar:

¹²⁸ “Minuta: balanço”. Arquivo Multimeios.

¹²⁹ *Arte contra a barbárie*. *O Estado de São Paulo*, 26/06/2000 – Caderno 2, p. D2.

[...] oito ou nove temas para serem abordados por debatedores diferentes em cinco minutos [...] Nove temas foram propostos por Aimar Labaki partindo do geral para o específico, isto é, refletindo sobre questões mais genéricas até chegar no ponto: **queremos é fazer teatro**. [...] Temas sugeridos: 1- existem outras vozes; 2- a dimensão ética de nosso ofício; 3- bases materiais; 4- para que o pensamento volte a ter importância; 5- dramaturgia; 6- ator; 7- queremos é fazer teatro¹³⁰

2.5.1 – O lançamento, no *Teatro Oficina*.

Cumprindo com o formato previamente delineado, é lançado o novo manifesto, com público lotando as galerias do *Teatro Oficina*¹³¹. O ator Ney Piacentini apresenta a ocasião e esclarece ao público que a dinâmica do evento seria composta por dez convidados para abordar diferentes temas e que, ao final, seria feita a leitura do documento. A partir dessa seleção de convidados e temas, podemos identificar hierarquias e visões no interior do movimento.

Reinaldo Maia é o primeiro convidado, chamado a fazer um breve histórico do movimento que, conforme diz, “não é mais nosso, é de todos”, dando assim a dimensão de sua amplitude naquele momento. E conta que a partir de outubro de 1998, o coletivo que deu origem ao movimento passou a se reunir semanalmente e que “além da feijoada que tinha depois da reunião, o que nos levou a nos reunirmos toda quarta-feira era o compromisso ético com o ofício teatral”.

Na sequência ao histórico apresentado por Maia, a professora aposentada da FFLCH/USP Iná Camargo Costa, apresentando-se enquanto “representante da barbárie”¹³² trouxe ao debate as “outras vozes”, que estariam “excluídas” do projeto de civilização capitalista. Ao final da exposição, sua avaliação é a de que:

Os próximos passos [do *Arte contra a barbárie*] dependem da nossa capacidade de organizar, de maneira não excludente, todas essas vozes [...]. É motivo de emoção mesmo verificar que as novas gerações se apresentam para organizar e manifestar suas vozes.

Convém ressaltar que, a essa altura, muitos atores e atrizes mais jovens, em grande parte estudantes ou recém-formados em cursos de artes cênicas, haviam se incorporado às fileiras do movimento.

Em seguida, Aimar Labaki é chamado para discorrer sobre o significado e a importância da cultura e do pensamento. E o faz abrangendo também alguns problemas colocados pela Indústria

¹³⁰ Documento do Arquivo Multimeios (grifos no original).

¹³¹ As descrições contidas neste subcapítulo puderam ser observadas a partir do acesso ao registro audiovisual da ocasião, em posse do Arquivo Multimeios. Com relação ao lançamento dos manifestos anteriores, não houve esse tipo de registro.

¹³² Nesse contexto, o termo “barbárie” não está sendo usado como sinônimo de Mercado e sim em alusão ao sentido original de “bárbaro” utilizado pelos romanos para referir-se a todos àqueles que não faziam parte daquele Império.

Cultural e pela grande mídia, chegando ao tema da privatização da cultura em geral e da universidade, especificamente, concluindo que:

[...] com o fim da universidade e da arte viveremos sob a ditadura do pensamento único [sendo que] a cultura é o único instrumento eficaz para combater o quadro em que a barbárie está vencendo. E aí a contribuição do teatro pode ser única [...] Eu falo de um teatro livre da censura econômica.

Depois de atribuir à cultura um papel de certa forma redentor no combate aos valores mercantis, Marco Antonio Rodrigues segue a pauta e traz a questão das leis de incentivo ao debate, mas adverte já de saída que o movimento “não tem muito consenso interno em muitas questões e que essa questão das leis de incentivo é uma questão controvertida internamente”. Sendo assim, anuncia que irá falar a partir de uma perspectiva própria e que, conforme verificamos, apresenta combate direto a tais leis que, em suas palavras, “fundaram a censura econômica, muito mais eficiente que a censura policial”, sendo responsáveis pela “mediocrização da arte”, pois em sua visão,

[...] quanto mais populares e mais comprometida com o sistema for a peça, mais chance terá de patrocínio. No teatro, a receita consagrada é o seguinte: você toma um astro da televisão, contrata três coadjuvantes, não mais que isso, escolhe uma comediazinha vagabunda como pretexto e bate na porta de uma ou duas empresas grandes [...].

É esse o teor de sua análise, por fim muitíssimo aplaudida. Ou seja, ainda que o diretor faça a ressalva de que fala em nome próprio e não do movimento, fica implícito que essa é a visão dominante em seu interior, caso contrário não seria coerente que ele tenha sido eleito para pautar a discussão, já que suas posições eram bastante conhecidas de todos.

Em seguida, Hugo Possolo é convidado para falar sobre grupos e companhias. E o faz situando o teatro de grupo enquanto aquele em que atores e técnicos são, cada um, donos dos seus próprios meios de produção. Em sua opinião, “a contribuição desse teatro de grupo é mostrar que as coisas não podem mais ser tão eventuais” e segue tecendo críticas à tal “política de eventos” para concluir adiante que “aqueles que têm o trabalho continuado, esses não são valorizados [e] a gente precisa inverter o valor. Chega do eventual [...]”.

É a vez então do veterano César Vieira falar sobre dramaturgia, o que ele faz aliando o tema aos problemas da vida nacional, como o desemprego e a dívida externa. Depois de traçar um panorama da situação socioeconômica daquele momento, ele discorre sobre a televisão, empreendendo uma breve análise da programação das principais emissoras em termos de tempo

gasto com diferentes gêneros, fala da publicidade e visibilidade atingida pelos espetáculos que traz artistas conhecidos da grande mídia,

Sendo que os mecenas surgidos pelas leis de incentivo só investem quando tem certeza do lucro de volta. Inexiste nesses mecenas qualquer preocupação com a qualidade, com a continuidade do trabalho, com o experimento de novas formas, com a arte popular. O que interessa é a venda de seu produto e não pagar imposto [...] É por isso que estamos aqui. E a nossa dramaturgia não fica devendo em qualidade, pra falar em dramaturgia.

Ou seja, depois de – traduzindo o discurso para os termos de uma sociologia da cultura – qualificar a si próprios enquanto polo economicamente dominado, mas simbolicamente dominante, Vieira finaliza a sua intervenção citando um trecho de *Galileu, Galilei*, peça de Bertolt Brecht, já que o assunto é dramaturgia, deixando a cena sob aplausos estrondosos.

Em seguida, a atriz Mariana Lima é chamada para ler a carta escrita pelos atores Luah Guimarães, Aury Porto, Georgette Fadel, Mariana Senne, Cláudia Apóstolo, Élcio Nogueira Seixas, Cuca Bolaffi, Pedro Pires e ela própria. Apresenta o texto enquanto fruto de uma série de doze encontros que o movimento promoveu entre atores de diferentes companhias e onde lê-se que

O Arte contra a barbárie impulsionou o contato entre diversos atores da cidade de São Paulo, que aproveitaram para debater temas que lhes interessam diretamente em torno de questões como ‘qual o papel do ator na sociedade que vivemos?’, ‘o ator é um pensador?’ [...] E que, apesar das grandes diferenças entre si, aos poucos eles detectaram um interesse comum: a vontade de participação consciente do ator no panorama do teatro atual.

Feita a leitura, chega-se a um dos momentos ápices da noite, quando Gianni Ratto é convidado a falar sobre a tão evocada “dimensão ética do trabalho teatral”. O veterano pauta seu discurso sob a constatação de que:

[...] a ética está sendo perdida [...] Hoje, parece que a palavra ética se coloca como um lembrete bárbaro de algo que poderia vir a ser se a sociedade inteira pensasse isso. A sociedade que vivemos é uma sociedade fundamentalmente antiética [...]. Eu acho que se nós não conseguiremos levar pra frente essa temática da ética se nós não conscientizarmos a alma de todos nós. O grande problema, a meu ver, reside no fato de ter ou não ter essa consciência.

O tão presente tema da ética é assim definido a partir da conduta individual e dos motivos que nos levam a agir, nos termos de uma “consciência”. Transpondo os termos para o universo do

teatro e da reivindicação da “arte pura”, a ética deveria conduzir o artista a agir tendo por fim não o sucesso econômico, mas o ganho simbólico, sendo esta a “consciência” do artista verdadeiro.

Em seguida, Gianni Ratto dá lugar para outros veteranos do teatro brasileiro ocuparem a cena. Encaminhando-se já para o encerramento dessa primeira parte, Walmor Chagas e José Celso Martinez Corrêa ocupam, juntos, a espécie de tribuna montada no *Teatro Oficina*. O primeiro exalta o local do acontecimento, considerando-o “um marco e um palco representantes da continuidade do trabalho, da ousadia, da coragem, da inventividade”. Nesse sentido, ressalta o *Teatro Oficina* e também o TUOV como exemplos de grupos porque, segundo diz, “é só como grupo que o teatro pode ir adiante”, e resgata sua trajetória pessoal primeiro no TBC e, depois, com a própria companhia ao lado de Cacilda Becker e “homens de teatro” da envergadura de Ziembinski.

Segundo diz, foi nessas experiências que aprendeu o ofício de ator. O central da fala de Chagas consiste, assim, em aproximar aquelas experiências pioneiras do campo com o movimento dos grupos da atualidade. Em seguida, José Celso Martinez Corrêa irá afirmar que “naquele dia, o teatro brasileiro entra em cena de novo. Entra na cena política [...] sai da ilha e entra na Ágora, no espaço público”.

Finalmente, Ney Piacentini anuncia a leitura do manifesto, que fica a cargo do ator Aury Porto. O texto apresenta uma síntese dos anteriores, reiterando denúncias e posições. A novidade aqui é menos com relação ao conteúdo e mais ao propor “A criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas no âmbito municipal, estadual e federal, com recursos orçamentários e geridos com critérios públicos e participativos”¹³³. Para tanto, o manifesto anuncia “A realização do *Espaço da cena*, encontros públicos quinzenais para o debate permanente de política cultural e dos fundamentos do nosso ofício, o Teatro”.

Posteriormente, em documento de balanço¹³⁴, o movimento elaborou uma avaliação positiva da ocasião, que teria reunido mais de 600 pessoas no *Teatro Oficina* “para tomar partido do debate proposto pelo movimento”, assinando o manifesto. A única avaliação negativa diz respeito ao papel da grande mídia que, “a despeito da “expressividade da ocasião [...] deu apenas “notinhas pífias e de rodapé, não evidenciando o que teria ocorrido no Oficina aquele dia”¹³⁵. Independente da avaliação que se faça quanto a expressividade ou não da ocasião, no que cerca aos interesses desta pesquisa, o importante é que o ocorrido revela uma inflexão na trajetória do movimento, em que se delineiam duas estratégias fundamentais e complementares, que serão analisadas a seguir.

¹³³ Essa citação e a próxima referem-se ao terceiro manifesto *Arte contra a Barbárie*, op. cit.

¹³⁴ Documento “avaliação do lançamento”, 10/07/2000. Arquivo multimeios.

¹³⁵ Idem.

2.5.2 - Programa de fomento

A partir desse momento, desenha-se a estratégia de ação fundamental do movimento em torno da criação de um programa público para as artes cênicas, nos termos definidos pelo documento, mas que se viabilizará apenas na esfera municipal, conforme sabemos de antemão. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma redefinição, já que do desejo de ser “[...] um movimento referencial no campo das ideias [definido a partir da] enorme ambição de disputar o pensamento hegemônico de que a cultura é costume e, portanto, mercadoria”¹³⁶ o *Arte contra a barbárie* passa a pautar a luta no terreno do legislativo a partir da criação de um programa de fomento público para as artes cênicas. Concorre para conformar essa nova diretriz tanto a urgência da manutenção material dos grupos como também a experiência de diversos de seus membros em postos relacionados à política cultural. A chegada de Luiz Carlos Moreira ao grupo, por exemplo, será determinante, tendo em vista que todos os informantes atribuem à ele a proposição do programa de fomento. Segundo Irací Tomiatto, em entrevista já citada, ainda que nessa época o *Engenho teatral* não fosse referência para os integrantes do movimento que, no geral, desconheciam os trabalhos do grupo, o Moreira se torna uma referência política importante. E que irá, inclusive, encabeçar a proposta que, conforme suas próprias considerações: “era uma resposta que a gente tinha que dar naquele momento, a resposta que a gente escolheu – então trata-se de uma escolha política, entre várias, a gente fez uma escolha política, a gente apostou num sujeito histórico como política pública”¹³⁷. Marco Antonio Rodrigues percebe essa mudança nos seguintes termos:

O arte começa discutindo essa hegemonia e a indústria cultural, e percebendo que eles estavam sempre a reboque de programas de governantes mais ou menos simpáticos à questão cultural. Daí que surge a ideia de trabalhar sobre o poder legislativo. O que houve foi um deslocamento do eixo da produção resgatando uma ideia, que esta na origem do teatro contemporâneo, que é a ideia dos coletivos duradouros, deslocando o eixo de produção¹³⁸.

E assim, munidos da convicção de que o teatro que produziam era digno de receber financiamento público direto, forma-se um GT (Grupo de Trabalho) com objetivo de elaborar um programa de fomento, naqueles termos, que seria submetido ao debate e posterior aprovação pelo conjunto do movimento a partir de seus fóruns. O GT do fomento, como ficou conhecido, levou a cabo pesquisas em outras legislações buscando subsídios para a empreitada. Foram tomadas por

¹³⁶ RODRIGUES, Marco Antonio. “Entrevista: Arte contra a Barbárie”, op.cit, p. 5.

¹³⁷ Em entrevista já citada, concedida para esta pesquisa.

¹³⁸ Em entrevista já citada concedida para esta pesquisa.

referência leis argentinas, canadenses e, principalmente, italianas. Isto porque Marcia de Barros, cenógrafa que integrava o GT, havia retornado recentemente daquele país, trazendo na bagagem algumas contribuições¹³⁹. Após alguns meses de estudo e discussões e partindo da premissa de que “É dever do Estado manter *determinadas* manifestações teatrais”¹⁴⁰ é formulado o *Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo*. Mas, já de saída, importa identificar os critérios utilizados para justificar que apenas “determinadas” manifestações teatrais devam ser mantidas pelo Estado, enquanto outras não. O que as distingue e legitima? A resposta, segundo o mesmo documento, encontra-se na compreensão de que:

[...] o Programa entende que são esses coletivos e o seu trabalho contínuo que podem constituir e manter um teatro vital para a Cidade. Caso contrário, o programa não passaria de um apoio assistencial, parcial, corporativo, a um segmento da produção teatral. Logo, o fomento é um programa que pretende consolidar um teatro fundamental para a cidade, através de recursos permanentes do município, e diz que esse é o papel dos núcleos artísticos com propostas de trabalho continuado [...] Pode-se dizer que o teatro fundamental para a cidade implica mexer nas relações de trabalho e nas técnicas de criação [e que] trabalho continuado implica expectativas, comportamentos, ações, éticas, relações de trabalho e mando, divisão do dinheiro, técnicas e mesmo objetivos diferentes daqueles que norteiam um profissional dentro da produção da novela, do musical da Broadway, da comédia de gabinete, por exemplo. [...] O que se espera é que elas [referindo-se às relações de trabalho continuado] possibilitem e exijam a criação de outras poéticas, adequadas a essas formas e trabalho e criação¹⁴¹.

Assim, podemos observar que o primeiro princípio de hierarquização que permite qualificar “determinado” teatro enquanto merecedor de fomento público é a continuidade do trabalho artístico em oposição aos “eventos mercantis” em voga. Trata-se então de um argumento depurado da oposição estruturante entre o *teatro de pesquisa* versus o *teatro comercial*. Este tema que, conforme vimos, esteve presente desde a gênese do movimento e foi abordado sob diferentes perspectivas por ocasião do debate de lançamento do terceiro manifesto. Este é o critério estruturante a partir do qual se desdobrarão os demais princípios estabelecidos pelo programa.

Priorizando a continuidade do trabalho artístico, chega-se à elaboração de um programa de fomento que vincula orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com objetivo expresso de “apoiar a manutenção e a criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, visando o

¹³⁹ Informações prestadas por Ana Souto, em entrevista já citada.

¹⁴⁰ Documento “Fomento. Programa público. Continuidade”, Arquivo Multimeios [grifos nossos].

¹⁴¹ Idem. Acreditamos que o documento tenha servido de base para o debate entre o GT e os fóruns do movimento, na fase de estabelecimento de critérios que deveriam pautar o programa.

desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”¹⁴². Enquadrando logo em seu primeiro artigo a categoria de projetos teatrais passíveis de concorrer ao fomento municipal, o programa conformará além deste, outros princípios da nova legitimidade, explicitados especialmente no Art. 14º, que define os critérios de apreciação a serem adotados pela comissão julgadora e que devem compreender, além daquele objetivo:

II- planos de ação continuada que não se restringem a um evento ou a uma obra [...]

IV- o interesse cultural.

VI - A contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho

VII - O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver a produção de espetáculos

VIII - a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

Assim se consubstanciaram as discussões que vinham sendo empreendidas desde 1998, e que serão apresentadas ao longo do texto. Passando agora da negação à afirmação, o Programa de fomento expressa um conjunto de critérios que exprimem a visão legítima para classificar o teatro com alto valor simbólico, a ponto de ser considerado o “teatro fundamental para a cidade” fundamentando, com isso, sua pertinência em receber verbas do município, segundo a visão que o movimento constrói de si. É digno de nota que o programa se apresenta enquanto fomento ao teatro, mas para a cidade.

Depois de aprovado pelo movimento a partir de seus fóruns, o programa foi ançado ao conhecimento público por Luiz Carlos Moreira, Ana Souto e Marcia de Barros na reunião *Espaço da cena* de 11 de setembro de 2000. Na ocasião, foi apresentado e debatido com os presentes os principais critérios que deram base a ele e, por fim, foi esclarecido que “o programa não propõe nem procura um modelo de teatro único para a cidade. Cabe aos núcleos e, portanto, à diversidade construir esse teatro vital”¹⁴³

Mas para completar esse percurso e colocar em prática o Programa seria necessário, ainda, legitimar esse fazer teatral para além dos pares e ganhar eco nas instituições do Estado, a ponto de se tornar uma política cultural na contramão do que era então praticado no domínio da cultura.

¹⁴² Projeto de Lei nº 416/00., Art. 1º.

¹⁴³ MOREIRA, Luiz Carlos. Transcrição de fala a partir do DVD “Projeto de Lei 11-09”, Arquivo Multimeios.

2.5.3 - *Espaço da cena*

No bojo do processo de elaboração do terceiro manifesto *Arte contra a barbárie*¹⁴⁴, falava-se na importância de um “espaço público de debate das questões que cercam o fazer teatral, [em] tomar pé do cenário social e cultural [e, ainda, na] necessidade dos membros do movimento se reconhecerem, saberem quem são e o que produzem”. Entrava em pauta, ainda, a importância de discutir publicamente propostas de ação para políticas públicas em teatro. Em torno de tais preocupações e tendo já avaliado a repercussão atingida a partir da promoção de debates públicos contando, em alguns casos, com expoentes consagrados da intelectualidade paulistana, o *Espaço da cena* surge com o propósito de tornar tal prática mais sistemática, configurando-se como a principal estratégia de legitimação do *Arte contra a barbárie*, complementar àquele plano de ação. E que é coerente, ainda, com a ambição inicial do movimento, segundo depoimento de Marco Antonio Rodrigues anteriormente citado. Assim, podemos compreender o *Espaço da cena* enquanto um projeto que pretende ser um espaço de discussão e divulgação de ideias que, ao detratar o teatro comercial e os valores do mercado, qualifica como legítima a produção dos grupos.

Será assim que, conforme anunciado pelo terceiro manifesto, além da criação de programas públicos permanentes para as artes cênicas, delineia-se o projeto *Espaço da cena*, cujo objetivo fundamental é “produzir pensamento a partir de textos sobre temas escolhidos e desenvolver uma reflexão densa e elaborada sobre eles”. O primeiro encontro foi realizado em 3 de julho de 2000, no *Teatro Oficina*, e teve como tema inaugural “programas públicos permanentes para as artes cênicas”. Sobre os demais encontros do projeto realizados nesse ano não encontramos registro do calendário e dos temas das demais reuniões. No entanto, materiais de áudio referentes ao período (como *fitas k7* com registro de debates públicos) nos fazem supor que os debates ali registrados tenham ocorrido como parte do projeto *Espaço da cena*. Seriam eles: um encontro público realizado em 14/08/2000 com o tema “entidades”; um debate com candidatos à prefeitura de São Paulo; e por fim, o debate sobre “profissionalização dos atores”.

Quanto ao debate “entidades”, de acordo com o registro da ocasião a que tivemos acesso, ele reuniu representantes de três entidades: a CPT (Cooperativa paulista de teatro), a Apetesp (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo) e o Sated (*Sindicato dos artistas e técnicos em espetáculos de diversão em São Paulo*).

¹⁴⁴ A fonte das informações apresentadas nesse parágrafo é um correio eletrônico enviado por Luah Guimarães no dia 01/05/2001 para a lista por ela criada, com objetivo de reorganizar a proposta do *Espaço da cena* para 2001. Para tanto, Luah resgata a trajetória e motivações iniciais que levaram à criação do programa. Documento do Arquivo Multimeios.

Aquele que falou em nome da *Cooperativa paulisa de teatro* (e que não identifica seu cargo na entidade) fez um resgate do histórico da instituição, ressaltou a existência da Revista Camarim (publicação trimestral vinculada a ela com tiragem de 3000 exemplares) e anunciou que a revista iria dedicar uma seção para as discussões que acontecem no interior do movimento *Arte contra a barbárie*¹⁴⁵. Adiante, ele esclareceu que a entidade vê o movimento enquanto uma iniciativa de artistas onde não há participação oficial de entidades e que, por isso, a cooperativa não participa enquanto tal, ainda que sempre haja um membro da entidade acompanhando as discussões do movimento. Cita, ainda, a importância de uma política cultural voltada para o trabalho do teatro de grupo e finaliza afirmando “assinar embaixo” todas as discussões e reivindicações que são propostas pelo movimento”.

Em nome da Apetesp, falou Atílio Bari, então presidente da associação que igualmente começa sua fala a partir do resgate histórico da entidade, fundada em 1972, quando produtores de teatro se reuniram para fundar uma associação sem fins lucrativos. Sobre o movimento, ele julga correto que o mesmo se mantenha longe das entidades, mas ressalta que, para ele, chegaria o momento em que o próprio *Arte contra a barbárie* se tornaria uma entidade. O que, passado o tempo, sabemos que esteve longe de acontecer.

Finalmente, em nome do Sated interveio Lúcia de Paula Souza que, de maneira semelhante aos demais, também iniciou sua fala a partir de um histórico da instituição. Em seguida, colocou em pauta a evolução das políticas culturais no Brasil, até chegar às leis de incentivo que, segundo afirma “à primeira vista pareciam benéficas, mas que com o passar do tempo mostrou suas brechas e lacunas”. Em seguida, apresentou o congresso anual do sindicato como forma de aprofundar esse debate. No entanto, quanto ao debate que o movimento dos grupos estava realizando, a presidente não fez qualquer menção ou avaliação específica, transparecendo o distanciamento do sindicato com relação ao *Arte contra a barbárie*.

Pelo teor dos discursos fica implícito que, ainda que o movimento tenha convidado representantes das três entidades, a impressão é que o tenha feito mais para afirmar uma postura aparentemente pluralista do que pela vontade de debater com elas. Sobre a Apetesp, por exemplo, Marco Antonio Rodrigues afirmou taxativamente que:

¹⁴⁵ O que verificamos ter se materializado a partir das seguintes matérias: “Entrevista: Arte contra a Barbárie: o diretor Marco Antonio Rodrigues fala à Revista Camarim sobre o movimento que tem agitado a classe teatral” Camarim nº 14 – julho/agosto de 2000.; “Arte contra a Barbárie: Gianni Ratto fala sobre arte e vida Camarim nº15 – setembro/outubro de 2000.”. “Política cultural: conselho de grupos em mobilização crescente” e “Arte contra a barbárie: manifesto dos atores”. Camarim nº 16 Camarim nº 16 – novembro/dezembro de 2000.– novembro/dezembro de 2000.

[...] a APETESP não significa nada.[...] Ela só existe porque tem dois teatros, que foram conseguidos como, inclusive? Um teatro foi dado pelo MEC, que foi o Maria Della Costa, e o outro foi comprado com dinheiro da Lei Rouanet lá, ou vendido pela Ruth, sei lá como foi a história. Mas a Apetesp fazia sentido no momento em que você tinha aquela coisa do produtor independente [concluindo adiante que, em relação à *Lei de fomento*]¹⁴⁶A produção independente, representada pela APETESP, se sentiu traída.

Sendo a Apetesp uma espécie de opositora, o Sated um sindicato distante da cena, ao que tudo indica, o confronto entre tais instituições serviu, antes, para evidenciar a CPT como a única que é reconhecida e que possui vínculo mais orgânico com o movimento, o que explica que ela esteja à frente das publicações posteriores do *Arte contra a barbárie*¹⁴⁷.

Ainda em 2000, o *Espaço da cena* propôs um debate com os candidatos à prefeitura da cidade, que objetivou confrontar suas posições com relação à arte e à cultura e, ainda, debater os respectivos programas de cultura para a cidade de São Paulo. Foram convidados os principais candidatos ao pleito: Marta Suplicy (então pelo PT – Partido dos Trabalhadores); Luiza Erundina (à época pelo PSB – Partido Socialista Brasileiro) e Geraldo Alckmin (pelo PSDB – Partido Social Democrata Brasileiro). Em nota, a candidata e futura prefeita Marta Suplicy agradeceu ao convite e lamentou o fato de não poder comparecer ao debate devido a outros compromissos de campanha, mas se comprometeu a comparecer ao fórum do movimento caso fosse para o segundo turno, em companhia do candidato oponente. Quanto à Luiza Erundina, não encontramos registro sobre qualquer tipo de devolutiva de sua parte e, por fim, constatamos que esteve presente ao encontro apenas Geraldo Alckmin em companhia de Walter Feldman, seu coordenador de campanha¹⁴⁸. Foi dado ao candidato cerca de 20 minutos para que ele expusesse seu programa de governo para a cultura, que seria seguido de perguntas elaboradas pelo *Arte contra a barbárie* e, por fim, o debates seria aberto ao público em geral.

De modo panorâmico, o conteúdo da apresentação do programa de Alckmin foi no sentido de vincular a questão cultural à econômica, a partir da suposta “vocação cultural de São Paulo”. Ele parte da análise de que pós surto industrial, essa vocação se caracteriza pela oferta de serviços, colocando em pauta um “turismo cultural” próximo a um turismo de eventos. Em suma, o candidato concebe a cultura da cidade como possibilidade de geração de trabalho e renda. Em seguida, associa

¹⁴⁶ Entrevista concedida para esta pesquisa, já citada.

¹⁴⁷ COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*, op. cit.; DESGRANGES, Flavio & LEPIQUE, Maysa. *Teatro e vida pública*, op. cit.

¹⁴⁸ Entre os materiais do Arquivo Multimeios, encontramos a carta-resposta de Marta Suplicy bem como o áudio do debate realizado com Geraldo Alckmin.

a cultura ao problema da violência nas periferias urbanas entendendo a primeira como “agente no combate às causas da violência”.

Em seguida, César Vieira toma a palavra em nome do *Arte contra a barbárie* e diz que as perguntas que serão feitas pelo movimento foram estudadas e apresentam não só o ponto de vista deles, como também os “anseios da população envolvida com cultura em nossa capital”, colocando-se enquanto os representantes legítimos de tais anseios. Antes de fazer as perguntas ao candidato, Luah Guimarães entrega a ele uma cópia do *Programa municipal de fomento*, explicando que tal projeto visa atender uma demanda específica voltada a grupos de teatro que não estão contemplados pelo mercado, afirmando ser essa a principal luta do movimento para o próximo ano. E passa à primeira pergunta que, no lugar de ser uma questão, busca firmar o compromisso do candidato de voltar a dialogar com o movimento em janeiro, caso eleito. A segunda pergunta refere-se ao apoio sistemático à produção continuada, que se não tem espaço de mercado, teria relevância e interesse público, e a terceira e última questão refere-se à renúncia fiscal e a criação de fundo público, seguindo um modelo existente na cidade de Belo Horizonte, em que mantém-se o mecanismo de renúncia fiscal, porém vinculando o orçamento a um fundo público gerido com a participação da sociedade. Tais questões expressam, primeiro, as principais pautas e preocupações do movimento naquele momento e, no caso particular da terceira, revela a visão sobre as leis de incentivo de uma fração do movimento que não propunha sua extinção, pois acreditava que era possível propor reformas capazes de minimizar seu caráter supostamente injusto.

As respostas de Alckmin, de modo geral, são resvaladias e não oferecem nenhuma proposição consistente frente ao que lhe é perguntado. E, desde sua fala inicial, fica evidente que as concepções expostas pelo candidato estão nos antípodas da visão sobre política cultural defendida pelo movimento. Aspecto que fica claramente expresso quando Alckmin defende o incentivo ao caráter mercantil da cultura, justamente o ponto mais combatido pelo movimento. Tendo em vista que as posições do candidato e o programa que o partido defende para a cultura eram já bem conhecido de todos – fundamentalmente depois que Francisco Weffort (ministro da cultura de Fernando Henrique Cardoso, entre 1995 e 2002, pelo mesmo partido de Alckmin), tornou a Lei Rouanet carro chefe das políticas para o setor, defendendo que “O melhor para a política cultural é tentar aprimorar a renúncia fiscal e os fundos”¹⁴⁹ – o convite a Alckmin aparece mais como um recurso retórico, capaz de conferir ares apartidários ao movimento. Ao final do expediente, Luah

¹⁴⁹ WEFFORT, Francisco. In: TADEI, Roberto & MILANI, Aloísio (coord.). *Produção cultural no Brasil*. Projeto realizado pela Casa da Cultura Digital e da Secretaria de Políticas Culturais do MinC.

Guimarães leu a carta de Marta Suplicy, mas não encontramos registro sobre a ida da candidata ao fórum do movimento, conforme anunciado.

No geral, o teor desses materiais evidencia a hipótese de que, junto à decisão de pautar a disputa no terreno do legislativo, havia um clima de otimismo com relação à possível subida à prefeitura da candidata petista. Hipótese que foi confirmada pelos nossos informantes, por exemplo Luiz Carlos Moreira, quando afirmou que “embora a categoria não seja politizada, ao contrário do que se pensa, eu acho que tinha uma coisa dessa, uma crença no PT”¹⁵⁰. Ao final daquele encontro, Moreira anunciou que o movimento começaria naquele momento um processo de divulgação do Programa de fomento junto aos grupos, que compreenderia discussão em grupos menores para eventuais esclarecimentos, com a finalidade de colher mais assinaturas e adesões.

O último encontro *Espaço da cena* do ano 2000 aconteceu no dia 27 de novembro e teve como pauta a profissionalização dos atores. Para debater o tema, foram convidados o diretor, jornalista e autor Oswaldo Mendes e a atriz Walderez de Barros. De maneira geral, como anunciado pelo título, o debate foi pautado pelas questões e dilemas que cercam o trabalho do ator e as barreiras para fazer do ofício uma profissão como as outras. Nesse sentido, a questão latente que permeou o encontro pode ser exposta nos termos: como equacionar o problema da sobrevivência a partir do próprio trabalho com o ofício de ator? Em que marcos acontece essa “profissionalização?” Essas questões geraram um longo debate, evidenciando a urgência do tema e que remete, por sua vez, à reivindicação da atividade continuada em teatro, que pressupõe a manutenção de um elenco estável, tornando, assim, menos oscilante o trabalho dos atores.

Encerrado o ano, no balanço que o movimento realiza sobre o *Espaço da cena* lê-se que:

A experiência do *Espaço da cena*, em 2000, foi muito positiva. Os debates foram produtivos e aprofundados [...] Outro aspecto positivo foi o de catalisar o processo que culminou com o ato de protocolo do Projeto de Lei Municipal – Programa de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo, em andamento na câmara municipal de São Paulo¹⁵¹.

Para o ano seguinte o *Espaço da cena* sofreu alguns aprimoramentos em que definiu-se que no novo ano ele seria organizado em sete encontros, de maio a novembro, sempre na última segunda-feira do mês. E, se no ano anterior o *Teatro Oficina* havia sediado a totalidade dos encontros, agora eles aconteceriam em diversos espaços, sendo que cada encontro contaria com um

¹⁵⁰ Em entrevista concedida para esta pesquisa, já citada.

¹⁵¹ Documento “Espaço da cena 2001”, Arquivo Multimeios. As citações contidas no parágrafo seguinte foram retiradas do mesmo documento [grifos no original].

“grupo anfitrião” e os nomes dos debatedores e a dinâmica de cada encontro seriam escolhidos em comum acordo entre o grupo anfitrião e a comissão organizadora do *Espaço da cena*. Definiu-se, ainda, um tema que deve unir todos os debates: “Produção Teatral – MODO DE PRODUÇÃO”. Considerando tais critérios, chegou-se à definição dos sete temas, quais sejam: “Qual o lugar o teatro?”; “Grupos, modos de produção”; “Como se dão as relações de trabalho dentro das produções”; “Deteriorização do espaço público”; “Caminho da rua”; “Teatro para quem?” e, finalmente, “Financiamento público de cultura no Brasil”. Os anfitriões de cada encontro foram, respectivamente, o TUSP; o *Teatro de Arena Eugênio Kusnet*, ocupado na ocasião pela *Companhia São Jorge de variedades*; o *Ágora - Núcleo de Pesquisa Teatral*; o *Galpão do Folias*; o *Espaço Parlapatões*; a Casa de cultura do TUOV e, por fim, o último debate foi realizado em São Paulo e no Rio de Janeiro e tiveram como anfitriões, respectivamente, o *Teatro Oficina* e o *Teatro da Vertigem*.

Dentre os debatedores convidados para esses encontros, destacam-se intelectuais da envergadura de Otilia Arantes, Maria Rita Kehl e Iná Camargo Costa, todas provenientes da USP. Esta última tornou-se, inclusive, uma espécie de “intelectual orgânica” do *Arte contra a Barbárie* já que, além de textos de sua autoria serem frequentemente utilizados para embasar as discussões do movimento, Iná Camargo Costa chegou a tomar parte nas trocas promovidas pelo “mailing da Luah”, conforme pudemos observar, além de ter se pronunciado em diversas ocasiões enquanto integrante do *Arte contra a barbárie*, como no lançamento do terceiro manifesto, entre outros eventos. Segundo informantes, isso aconteceu porque ela já era uma figura próxima aos grupos e, depois que o movimento se tornou público, passou a contribuir de forma mais sistemática.

Assim, enquanto o Projeto de Lei tramitava na Câmara Municipal, o movimento ampliava seu escopo de atuação e ganhava visibilidade ao promover esse programa de debates em torno de temas relativos ao fazer teatral específico dos grupos, qualificando-os e atraindo para si a autoridade de célebres intelectuais que teriam o efeito “mágico” de produzir uma espécie de “contágio simbólico”, transferindo parte de seu prestígio ao escopo movimento, que fomentou, a partir do *Espaço da cena*, um mecanismo capaz de conferir legitimidade às lutas, ainda que seus participantes pudessem não ter total controle sobre essa estratégia, isto é, não a utilizassem como meio para atingir um fim.

A partir dos anos 2000, nota-se que até mesmo a grande imprensa – no caso, os jornais de grande circulação – dedica mais espaço em suas mídias para noticiar o movimento, destacando que

ele “além de artistas congrega intelectuais de outras áreas”¹⁵² e divulgando parte dos debates promovidos pelo *Espaço da cena*, que o crítico e pesquisador Valmir Santos conceitua como “reuniões semanais com os principais grupos da cidade”.

Dotados agora de maior reconhecimento público e valor simbólico e, portanto, mais convictos do potencial de abalo que poderiam provocar no cenário teatral da cidade, em dezembro de 2000 o movimento organiza um ato público para protocolar o projeto de lei na Câmara Municipal de São Paulo. Fato noticiado pelo jornal Folha de São Paulo em matéria intitulada “Movimento faz ato na Câmara e inspira outras capitais do país”¹⁵³. A matéria, novamente assinada por Valmir Santos, dá uma ideia da repercussão e legitimidade conquistadas pelo movimento nesse breve percurso ao afirmar que “muitos torceram o nariz para o movimento quando ele surgiu, em abril de 1999 [...] mas que acabou por ressuscitar o espírito mobilizador da chamada classe teatral como não se via desde os anos 1960 e início dos 70”. Na avaliação assertiva que o crítico tece sobre o movimento até ali, o *Arte contra a barbárie* teria superado divergências estéticas e ideológicas, vinculando-se a outras áreas (como cinema e dança), além de atrair intelectuais, característica que é mais uma vez tornada virtude pela imprensa, que nesse caso cita Milton Santos, Maria Rita Kehl e Paulo Arantes. Por fim, Valmir Santos vai dizer que o *Arte contra a barbárie* teria inspirado outros movimentos em outras capitais como Florianópolis¹⁵⁴, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Salvador. E, enfim, a matéria noticia que no mesmo dia daquela publicação, o *Arte contra a barbárie* protagonizava um ato público para protocolar, na Câmara Municipal, o *Programa de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo*, resultante das reuniões semanais do movimento (referindo-se ao *Espaço da cena*), explicando que um dos principais pontos da proposta é a necessidade de uma ação continuada para núcleos estáveis de teatro: “Ou seja, a chave é insistir em projetos de pesquisas dramatúrgicas ou cênicas, não somente em produção final (montagens) como prega as leis de incentivo”. Dessa forma, os critérios de hierarquização estabelecidos pelo movimento, como pesquisa, continuidade, processo artístico, dentre outros, vão adquirindo valor simbólico e inserção social. De acordo com as memórias de Luiz Carlos Moreira sobre tal ato:

¹⁵² Essa e a próxima citação foram extraídas de SANTOS, Valmir. “Atores e diretores debatem falta de ética na cultura” *Folha de São Paulo*, 26/06/2000 – Ilustrada, p. 2.

¹⁵³ SANTOS, Valmir. “Movimento faz ato na Câmara e inspira outras capitais do país” *Folha de São Paulo*, 06/12/2000 – Ilustrada, p.1.

¹⁵⁴ Trata-se do *Fórum dos artistas e produtores culturais de Florianópolis*, criado em junho de 2000. Quanto às demais capitais, não temos informações que permitam identificá-los.

Eu lembro [que] teve uma sessão solene na câmara municipal do projeto de lei do fomento, e aí o atual ministro da justiça, o Zé Eduardo¹⁵⁵, ele que assumiu a presidência [da câmara] naquele momento, só pra essa sessão, aí eu lembro que os vereadores estavam saindo, estava terminando uma sessão plenária normal da câmara, saindo, e a gente entrando, ocupando o plenário para uma sessão solene pra gente lançar o projeto de lei do fomento, e até a CBN no ar dizendo: “sai a barbárie, entra arte” [...]. Então até a rádio e a mídia hegemônica brincando com isso: sai a barbárie e entra a arte no plenário, então havia um ambiente naquele momento¹⁵⁶.

2.6 - Coroando o percurso: o programa torna-se Lei

Perfazendo a trajetória do *Arte contra a barbárie* temos que, ao longo do percurso traçado até aqui, o movimento dos grupos logrou alcançar certo grau de legitimidade e visibilidade pública, foi responsável por aglutinar essa fração do campo que, se antes estava “isolada cada um em seus palcos”, como disse Hugo Possolo, passaram desde então a se conhecer e a se reconhecer, formando uma espécie de rede onde se fundiram convenções estéticas, interesses, certo padrão de pensamento, críticas e vontades¹⁵⁷, por sua vez condensados a partir da elaboração do *Programa de fomento*, protocolado como Projeto de Lei na Câmara Municipal. Tendo eleito a demanda por política pública enquanto resposta possível na busca de estabilidade financeira e autonomia que lhes permitisse experimentar artisticamente, restava ao *Arte contra a barbárie* expandir essa rede para além do campo teatral e estabelecer alianças com os poderes temporais, única via factível de transformar em força de lei aquele conjunto de pressupostos e convicções.

Mirando o horizonte histórico que então se vivia, marcado pela possibilidade real de retomada da administração municipal pelo Partido dos Trabalhadores – que ainda era capaz de suscitar expectativas entre os militantes da cultura¹⁵⁸ – abrem-se perspectivas de confiança. E, não por acaso, a primeira daquelas alianças será estabelecida com o vereador Vicente Cândido, do PT, que acolheu o programa integralmente, tornando-se uma espécie de “procurador parlamentar” do *Arte contra a barbárie*. Segundo Aimar Labaki, foi uma parceria estabelecida, primeiramente, a partir de laços de amizade já que “Marco Antônio Rodrigues tinha uma relação com ele e o convidou a uma das reuniões internas, já na segunda fase. Lembro que reagi na hora: ‘desculpe, mas

¹⁵⁵ Referindo-se ao agora ex-ministro dos dois governos Dilma Rousseff (2010-2016), José Eduardo Cardozo. No contexto da Câmara Municipal, Cardozo notabilizou-se por ter sido o principal proponente das denúncias de corrupção contra vereadores da bancada de apoio do então prefeito Celso Pitta (PPB).

¹⁵⁶ MOREIRA, LUIZ CARLOS. Entrevista concedida para esta pesquisa, já citada.

¹⁵⁷ Para uma análise mais detida sobre a formação dessa rede de agentes ligados ao teatro de grupo em São Paulo na virada do século, ver a dissertação de MACHADO, Bernardo Fonseca. *Iluminando a cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo*, op. cit.

¹⁵⁸ Vale considerar, entre outras coisas, que a última experiência do PT no comando da cidade tinha sido sob o governo Erundina (1989-1992), que teve a memorável gestão de Marilena Chauí à frente da Secretaria Municipal de Cultura.

isso aqui não é lugar para político’. Mais tarde, ele encampou o projeto do Fomento”¹⁵⁹. Na visão de Rodrigues,

O Vicente era amigo da gente há muito tempo, sempre foi um cara da cultura, sempre foi um cara muito preocupado com isso, continua a ser, é o ÚNICO cara que eu conheço que de fato tem um compromisso com isso, é... que você pode contar com ele, entendeu!? Então... quando a comissão do fomento estava estruturando a lei ele já estava... o Vicente já era um militante da cultura. Então naturalmente era ele, ele sempre foi um cara que apoiou isso... E aquilo consolidou ainda mais a relação dele com todo mundo¹⁶⁰.

Além de Cândido encampando o projeto na câmara, o cenário que se formou contou ainda com o apoio de José Eduardo Cardozo - então vereador pelo mesmo partido e, portanto, um aliado – na presidência da Câmara Municipal, e, ainda, de Celso Frateschi¹⁶¹, primeiro na Direção do Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura e, mais tarde, na Secretaria Municipal de Cultura da gestão Marta Suplicy. Segundo explicação de Marco Antonio Rodrigues, Vicente Cândido foi a primeira peça-chave da espécie de conluio político que permitiu com que o Programa de fomento se tornasse lei municipal, já que a batalha na Câmara teria começado porque:

[...] ele [referindo-se ao Vicente Cândido] batalhou junto aos vereadores, né!? Eu me lembro que na época eles tinham um acordo lá no fim do ano, que eles fazem esses acordos né!? São esses acordos estranhos que cada um podia passar uma lei – cada vereador podia passar uma lei e então o cara escolhia a lei que ele queria passar (risos) e o Vicente escolheu o fomento. O fomento foi votado unanimemente [E] O Celso Frateschi era diretor do programa de teatro e depois virou secretário de cultura desse período todo da coisa, quer dizer, um cara fundamental na discussão toda do processo da lei [...]. Ele era do grupo de amigos, claro. Ele não fazia parte do *Arte*, mas fazia parte dessa ‘curriola’, digamos assim. E faz até hoje, a gente é meio da mesma ‘curriola’ mesmo. Mas é, na prefeitura a gente tinha o Rui Falcão e o chefe de gabinete do Rui Falcão era o Ubiratan de Paula Santos, que era, que tinha sido secretário de administração e diretor da PRODESAN, uma empresa estatal em Santos, de progresso, de asfalto, enfim, dessas coisas e que, na época que eu era Secretário de Cultura, que então também foi um cargo fundamental pra gente num segundo momento, né!? ¹⁶²

¹⁵⁹ A partir de entrevista via correio eletrônico, já citada.

¹⁶⁰ RODRIGUES, Marco Antonio. Entrevista para esta pesquisa, já citada.

¹⁶¹ Celso Frateschi é ator, diretor e autor teatral. Dono de longa e reconhecida trajetória teatral ligada a esse setor da produção. Iniciou sua carreira no Núcleo dois do *Teatro de Arena*, depois tornando-se figura central na dinâmica do *Teatro Núcleo Independente*, que funcionava na zona leste de São Paulo e possuía forte teor social. Paralelamente às atividades artísticas, Frateschi também foi bastante atuante no cenário político-cultural: foi secretário de cultura de Santo André na gestão Celso Daniel quando impulsionou e viabilizou a criação da Escola Livre de Teatro; como Diretor do Departamento de Teatro impulsionou os programas Formação de Público e o Projeto Vocacional, ambos de interesse para o desenvolvimento do teatro de grupo. Frateschi é, também, desde 1980 professor da EAD/USP e proprietário do Teatro Ágora, localizado na Bela Vista.

¹⁶² RODRIGUES, Marco Antonio. Entrevista para esta pesquisa, já citada.

Ou seja, para além de seu possível mérito cultural etc., a *Lei de fomento* só se tornou possível graças a uma configuração específica do campo político naquele momento, envolvendo diversos agentes que então ocupavam posições estratégicas no domínio das políticas culturais.

Nesse meio tempo, enquanto acompanhava a tramitação do projeto de lei na Câmara Municipal, o *Arte contra a barbárie* continuava organizado em seus fóruns e ao longo de 2001 dedicou-se à edição dos debates ocorridos no ano anterior, com a pretensão de realizar uma publicação – desejo que não foi concretizado – enquanto planejava, ainda, o novo formato das reuniões *Espaço da cena*¹⁶³, sendo que “para o ano de 2002, a proposta consistia em dar início a uma discussão pública sobre Financiamento Público à Cultura”¹⁶⁴, na qual se vislumbrava:

1) Reformar as Leis de Incentivo; [a] 2) Criação de Programas permanentes em nível municipal e estadual, para fomento direto à produção não comercial e mobilização do Fundo Nacional de Cultura [para tanto, o *Arte contra a barbárie* convidaria] cada cidade a organizar um grupo de estudos que chegue a uma proposta concreta de legislação para a área. Enquanto o *Arte* se propõe a centralizar e unificar as propostas e que possa, a partir de agosto de 2002, ser discutido com as instâncias político-partidárias¹⁶⁵.

Tais planos não se concretizaram, provavelmente em decorrência das novas demandas advindas da tão ansiada aprovação do Projeto de Lei Nº 416/00 do Vereador Vicente Candido/PT, posteriormente decretado e promulgado pela prefeita Marta Suplicy/PT. Tal desfecho, entretanto, só se tornou possível devido ao cenário formado por uma conjunção de agentes interessados que ocupavam postos e cargos públicos na área de cultura, formando de uma espécie de extensão daquela rede para o campo político-parlamentar.

Segundo considerações de Pedro Pires¹⁶⁶, “O fomento foi aprovado num acordo de lideranças [...]” ou, de acordo com Aimar Labaki¹⁶⁷: “Foi uma negociação, salvo engano, com o Celso Frateschi, à época secretário”. E, assim, a reivindicação de maior autonomia desse setor do campo artístico só se tornou possível aliando-se à determinados setores do campo político.

¹⁶³ Informações obtidas a partir de um correio eletrônico de Luah Guimarães endereçado à caioli@ig.com.br, assunto: Movimento Arte contra a Barbárie, enviado em 04/03/2001. Arquivo Multimeios.

¹⁶⁴ COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais por políticas públicas para a cultura*, op. cit.

¹⁶⁵ LABAKI, Aimar. “Histórico e propostas”, op.cit.

¹⁶⁶ Em entrevista já citada.

¹⁶⁷ Em correio eletrônico já citado.

2.7 - Produção & recepção e “contrapartida social”

Partindo do pressuposto de que os modos de produção e os modos de recepção estão interligados, isto é, que o modo como se organiza o trabalho teatral implica em atos de fruição específicos por parte do público, podemos observar alguns aspectos da nova legitimidade proposta pela *Lei de fomento* a partir das heresias que ela promove no que tange ao espectador. Com efeito, a partir do modo de produção teatral que a lei conforma, instituem-se deslocamentos e rupturas com o padrão até então em voga para fruir e para julgar o teatro. E o *horizonte de expectativa* que essa fração do campo busca instituir vem primeiramente como uma quebra de horizontes, afirmando uma produção que não quer responder ao “gosto dominante” ou aos esquemas tradicionais de fruição teatral. Dito de outra forma, se as pesquisas cênicas empreendidas por esses grupos apresentam-se ao público como algo inacabado, em processo, conforme salientamos anteriormente, elas são ao mesmo tempo a “quebra de horizontes” pois, se antes ia-se ao teatro para acompanhar o encadeamento de cenas capazes de revelar uma história que “queria dizer alguma coisa”, na cena contemporânea instaurada por esses grupos, somos levados a mobilizar uma série de referências inesperadas, que por vezes nem sabíamos que portávamos e que são provocadas pelos signos que surgem em cena. O discurso não se organiza mais em torno de um todo coerente e inteligível. No lugar disso, somos colocados diante de um jogo de signos e significados que exigem nossa participação na composição de sentidos. Instaura-se, assim, uma cena difícil, que exige do espectador alguma disponibilidade que lhe permita a fruição. Nesse sentido, garantir o melhor acesso da população ao teatro, como expresso pelo artigo 1º da *Lei de fomento*, torna-se um desafio aos grupos que, de acordo com Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho,

[...] enfrentou temas como [...] caracterizar seu próprio trabalho, o que estava sendo feito, que tipo de valor ou relação estava sendo gerado na sociedade e, mais importante, como a sociedade via, se é que via, os seus trabalhos¹⁶⁸.

Diante desse quadro, viabilizar “o melhor acesso da população” ao teatro significava tornar imperativa a formação de público que acolha esse fazer teatral, frequentando os teatros, para além dos pares. A princípio, o público mais disposto às heresias do teatro de pesquisa é composto predominantemente por universitários ou pessoas ligadas a grupos cultivados e, portanto, detentores de capital específico que permite a fruição dessas peças que, ao distanciar-se do teatro comercial – que constrói suas referências a partir de artistas já consagrados pela grande mídia,

¹⁶⁸ COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. *A luta dos coletivos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*, op. cit., p. 21.

fundamentalmente a televisão, e que veicula o repertório da “comédia fácil” e congêneres, que não exigem do público mais do que o requerido pelo senso comum - requer do expectador senão um repertório prévio ou sistema de disposições, ao menos certa disponibilidade para o jogo cênico proposto por esse teatro investigativo.

Desse ponto de vista, a controvertida exigência de “contrapartida social” expressa na *Lei de fomento* pode ser compreendida nos termos da necessidade de formação de público e conformação de um novo gosto em teatro afinado às heresias decorrentes do *teatro de pesquisa*. De acordo com Luiz Carlos Moreira, questões do tipo “como tornar nosso teatro mais significativo para a sociedade ou [...] como aumentar nossos vínculos, como construir uma base de sustentação social? [...] como formar um público para o teatro que fazemos?”¹⁶⁹ eram parte do dilema enfrentado pelo movimento dos grupos. E que, ao longo do Grupo de Trabalho do fomento, foi equacionado da seguintes forma:

a gente apontou que tinha que ter um melhor desenvolvimento do teatro, seja lá o que isso signifique, é vago mas foi o máximo que a gente chegou: ‘para o bom desenvolvimento do teatro e para o melhor acesso da população ao teatro’[...] o fomento não vê o teatro como obra, ele vê o teatro como um modo de organizar o processo criativo. A gente não pensa o teatro como obra, a gente pensa o teatro como relação, uma relação que começa no processo de criação. Dependendo do processo de criação, essa relação de certa forma vai gerar uma determinada obra, quer dizer, se você mexe no processo de criação você mexe na obra. [...] a obra e o grupo de teatro tem uma terceira relação que é o público. [...] Então a gente partiu da prerrogativa de que esse modo de produção iria trazer o melhor acesso da população ao teatro. A contrapartida a gente entendia que, já que a gente pegava dinheiro público a gente tinha que oferecer uma contrapartida. Agora no nosso entender o que era contrapartida: – e isso no início do fomento deu mil discussões, ainda é um problema até hoje [...] mas em termos de discussão pública isso foi, aspas, equacionado, [a questão]foi colocada e foi respondida há mais de dez anos atrás [...] – o fomento é um ataque à mercantilização da cultura do ponto de vista da organização da produção pressupondo que esta forma de produção, que não é uma forma mercantil, vai gerar o melhor desenvolvimento, vai gerar uma melhor pesquisa, vai gerar um melhor acesso do público a ele. A contrapartida é essa resposta¹⁷⁰.

Mas, até pela própria imprecisão do termo “contrapartida” – que no geral remete à ideia de “compensação” – variadas foram as leituras e proposições dos grupos interessados no fomento no sentido de contemplar a exigência. Um levantamento das formas de contrapartida propostas pelos projetos inscritos para disputar o pleito, realizado por Maria Lúcia Puppo, revelou que:

¹⁶⁹ MOREIRA, Luiz Carlos. “Pra começo de conversa”. Arquivo Multimeios.

¹⁷⁰ Idem, entrevista concedida para esta pesquisa, já citada.

Em meio à diversidade de contrapartida, destacam-se diferentes *modalidades de ação cultural e artística visando familiarizar os interessados com o teatro* [e] Se dentre elas a oferta de oficinas a todo e qualquer interessado constitui, de longe, a prática mais disseminada, há grupos que incluem em sua atividade cotidiana outro tipo de contrapartida, complementar à primeira: *sensibilização e formação de espectadores*¹⁷¹.

O que equivale a dizer que, se a princípio a exigência foi compreendida em termos de uma espécie de serviço complementar a ser prestado, aos poucos a questão foi sendo afirmada em torno da necessidade de criação de novas relações com o público, que deveria ser sensibilizado e formado dentro de um novo “horizonte de expectativa”. Sendo que, para a maioria dos artistas e pesquisadores hoje, nem cabe distinguir a contrapartida do teatro que produzem. Isto é, partindo da premissa de que a forma de organização do trabalho instaurada pelos grupos é capaz de produzir o “teatro fundamental para a cidade”, a “contrapartida social” já estaria contida no valor simbólico dessas produções. E que, segundo a visão que o movimento constrói sobre si, representa o teatro fundamental para a cidade porque “implica a construção de relações de trabalho e produção, o desenvolvimento de técnicas, a criação de poéticas, mas também a formação de público, o que significa estabelecer outros vínculos com a população da cidade”¹⁷². Nas palavras de Maria Lúcia Pupo, isso equivale a dizer que

[...] a obra é a contrapartida. Eu me torno fundamental quando eu faço um excelente teatro, eu me torno necessário para a minha cidade, para minha comunidade. [...] Eu ainda acho que a ideia é fazer um trabalho de uma qualidade tão extrema que a gente possa efetivamente ser necessário e aí entra a formação de público, e isso é a grande contrapartida¹⁷³.

Partindo desse pressuposto, Pedro Pires¹⁷⁴, forneceu uma comparação com o campo acadêmico para explicar o sentido da contrapartida. Segundo sua concepção, da mesma forma que quando um pesquisador é contemplado por uma agência de fomento à pesquisa (como a Fapesp), ele deve oferecer um trabalho com qualidade acadêmica como contrapartida, seja à agência de fomento ou à sociedade como um todo, maior beneficiária da produção do conhecimento, a contrapartida social do fomento ao teatro dever ser a qualidade artística do trabalho, no sentido de que a sua produção já é a contrapartida.

¹⁷¹ PUPO, Maria Lucia de Barros. “Luzes sobre o espectador: artistas e docentes em ação” In: Revista Brasileira Estudos da Presença: Porto Alegre, vol. 5, nº 2, 2015, p. 347 [grifos nossos].

¹⁷² COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*, op. cit. p. 61.

¹⁷³ Idem. “Pequena revolução: olhas dos grupos para a trajetória do fomento”. In: GOMES, Carlos Antonio Moreira & MELLO, Marisabel Lessi de (orgs.). *Fomento ao teatro 12 anos*, op. cit. p. 96.

¹⁷⁴ Em entrevista concedida para esta pesquisa, já citada.

Se é assim, temos então que a “contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho”¹⁷⁵, tal como consta na lei, emerge também como princípio passível de qualificar o *teatro de grupo* enquanto o receptor legítimo de fomento público direto, por ser portador da maneira mais legítima de organizar a produção teatral, já que a “contrapartida social” é a oferta de um teatro de excelência artística ao público. Ou seja, trata-se da crença de que o teatro produzido a partir de um modo de produção específico já constitui em si uma contrapartida “para a Cidade de São Paulo”, sua receptora.

Nesse sentido, a visão que o movimento constrói de si, bem como o móvel de suas lutas, estão baseados na crença de que a forma de organização do trabalho teatral a partir do grupo que desenvolve pesquisa é detentora incontestada de valor simbólico. Essa nova ordem de percepção acerca do que vem a ser o bom teatro, também se manifesta na exigência de uma recepção igualmente crítica. Dessa perspectiva, Beth Néspoli irá sintetizar a nova atitude esperada do espectador teatral nos seguintes termos:

Aos poucos, a pesquisa de linguagem que servia sobretudo ao aprimoramento do próprio grupo vai ganhando inserção social. Deixamos de ir ao teatro para ver a ‘assinatura’ de um diretor – atitude comum na década de 1980 – e vamos buscar a reflexão sobre o tempo presente a partir da visão de um coletivo artístico sobre a realidade e o mundo que vivemos, com suas contradições, injustiças e diversidade cultural [...] A elite brasileira ainda vê no teatro fonte de entretenimento e lazer [ao passo que] O teatro, em todo o mundo – incomoda¹⁷⁶.

Diante do dilema entre a vontade de inserção social – traduzida em termos de um teatro fundamental para cidade – e as novas exigências que essa produção traz para o espectador, dificultando a efetivação de uma contrapartida naqueles termos, cabe investigar as bases objetivas em que essa programação se realizou e a partir de onde foram produzidas aquelas proposições, assunto do capítulo que segue.

¹⁷⁵ LEI Nº 410/00, Art. 14.

¹⁷⁶ NÉSPOLI, Beth. “A década de renascimento dos coletivos teatrais”. Itaú cultural, texto não datado, disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/proximoato/94>. Consultado pela última vez em 14/01/2014.

Capítulo 3

A programação instituída pelos grupos signatários do *Arte contra a barbárie*.

Neste capítulo, pretende-se verificar a programação instituída pelos principais grupos signatários do *Arte Contra a barbárie* a partir da análise dos espetáculos lançados por eles nos anos de 1998 a 2002, que correspondem ao recorte temporal dessa pesquisa,. Importante salientar que não se trata de fazer uma análise propriamente estética ou artística das peças, tarefa que estaria para além da competência deste trabalho. O que se objetiva, antes, é verificar como tais obras se inserem no campo artístico em questão e como são recebidas pelos demais agentes que nele atuam, considerando-se os critérios de avaliação e consagração vigentes nesse universo. Ou seja, não se pretende avaliar preceitos referentes à qualidade artística dos espetáculos e sim reconstituir, a partir deles, parte da trajetória do movimento artístico em pauta, mapeando suas relações com outros agentes do campo e buscando situar esse teatro na luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e apreciação legítimas, identificando, ainda, de que modo a mídia e a crítica especializada se inserem nessas lutas.

Tendo em vista que o período que a pesquisa abrange comporta dois momentos distintos, a análise da programação será dividida em duas etapas. Entre os anos 1998-1999 serão consideradas somente as peças veiculadas pelos grupos pioneiros do *Arte Contra a barbárie* (*TUOV, Tapa, Pia Fraus, Folias d'Arte, Parlapatões, patifes & paspalhões* e *Cia. do Latão*). E, em se tratando da programação de 2000 a 2002, serão incluídos na análise os quatro grupos por nós considerados como os principais membros da “segunda denteição” (o *Teatro Oficina*, o *Engenho teatral*, a *Cia. São Jorge de variedades* e a *Cia. do feijão*).

Os critérios utilizados para empreender a análise, que foram parcialmente inspirados pelo trabalho de Charle¹⁷⁷, incluem dados como autor, diretor, elenco, teatro de estreia e valor dos ingressos, recepção crítica e prêmios recebidos e procuram situar a produção desta fração do campo e as posições objetivas que tais produtores ocupam que, supõe-se, têm relação de homologia com suas tomadas de posição no espaço das obras artísticas e nas lutas em torno do *Arte Contra a barbárie*. Como nos ensina Bourdieu, é preciso:

[...] reconstituir o ponto de vista artístico a partir do qual se definiu a poética e a sua ‘poética inconsciente’ e que, enquanto *visão tomada* a partir de *um ponto* do espaço artístico, é o que propriamente falando o caracteriza. Mais rigorosamente, é

¹⁷⁷ CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*, op. cit.

preciso reconstituir o espaço das tomadas de posição artísticas atuais e potenciais por referência ao qual o seu projeto artístico se construiu [...] ¹⁷⁸.

3.1 - A produção dos grupos.

No ano de 1998, enquanto aconteciam as primeiras reuniões do que viria a ser o *Arte contra a barbárie*, os grupos precursores do movimento produziram os seguintes espetáculos teatrais ¹⁷⁹:

Programação em 1998			
Grupo	Peça	Autor	Direção
<i>Tapa</i>	<i>Ivanov</i>	Anton Tchêkov	Eduardo Tolentino de Araújo
<i>Folias d'Arte</i>	<i>Folias Felinianas</i>	Reinaldo Maia	Marco Antonio Rodrigues
<i>Folias d'Arte</i>	<i>O assassinato do anão do caralho grande</i>	Plínio Marcos	Marco Antonio Rodrigues
<i>Pia Fraus</i>	<i>Éonoé, Uma Cosmogonia</i>	José Rubens Siqueira	Francisco Medeiros
<i>Pia Fraus</i>	<i>Gigantes do Ar</i>	Pia Fraus	Carla Candiottto
<i>Pia Fraus</i>	<i>Malefícios da mariposa</i>	Federico Garcia Lorca. Tradução: José Rubens Siqueira	Pia Fraus Teatro
<i>Parlapatões, patifes & paspalhões</i>	<i>ppp@WllmShkspr.br</i>	William Shakespeare. Adaptação: Adam Long, Daniel Singer e Jess Borgeson.	Emilio Di Biasi
<i>Parlapatões, patifes & paspalhões.</i>	<i>De Cá Pra Lá, De Lá Pra Cá</i>	Alexandre Roit	Carla Candiottto
<i>Parlapatões, patifes & paspalhões.</i>	<i>Não escrevi isto</i>	Hugo Possolo	Hugo Possolo
<i>Companhia do Latão</i>	<i>Sana Joana dos matadouros</i>	Bertolt Brecht. Tradução: Roberto Schwarz	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano
<i>Companhia do Latão</i>	<i>O nome do sujeito</i>	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano

¹⁷⁸ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, op. cit. p. 111. [grifos no original].

¹⁷⁹ O anexo 5 traz a ficha resumida desses espetáculos.

Em se tratando de cinco coletivos (já que em 1998 o TUOV não estreou espetáculo), podemos considerar que houve uma produção intensa nesse ano, sendo que a maioria dos grupos produziu mais de um espetáculo, à exceção do *Tapa* e do *Folias d'Arte*. Considerando, ainda, que esse *teatro de pesquisa* requer um ciclo mais longo de produção, pode-se afirmar que naquele momento em que alguns artistas passaram a se reunir para debater temas relacionados ao ofício e à produção teatral eles próprios encontravam-se em vigorosa atividade, apesar de todas as denúncias de estrangulamento das condições de criação.

Adiante, durante o ano de 1999, concomitantemente ao lançamento dos dois primeiros manifestos do movimento, esses mesmos grupos lançaram os seguintes espetáculos teatrais¹⁸⁰:

1999			
Grupo	Peça	Autor	Direção
Tapa	<i>A serpente</i>	Nelson Rodrigues	Eduardo Tolentino de Araújo
Tapa	<i>As viúvas</i>	Arthur Azevedo	Sandra Corveloni
Pia Fraus Teatro e Central do Circo	<i>Navegadores</i>	Pia Fraus Teatro	Pia Fraus Teatro
Parlapatões, patifes & paspalhões	Projeto “Pantagruel”, com cinco espetáculos curtos: 1) Mistérios Gulosos; 2) Água fora da bacia; 3) Poemas Fesceninos; 4) Os mané; 5) Cinco chops, dois pastel e uma porção de bobagem	1) Mario Viana; 2) Avelino Alves; 3) Hugo Possolo; 4) Hugo Possolo; 5) Mario Viana	Todas com direção de Hugo Possolo
<i>Companhia do Latão</i>	Remontagem de Ensaio Para Danton	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano a partir do original de Georg Büchner. Tradução Christine Röhrig e Marcos Renaux	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano

¹⁸⁰ A ficha resumida destes espetáculos encontra-se no Anexo 6.

Estas cinco peças são resultado da produção de quatro dos seis grupos considerados, pois neste ano além do TUOV¹⁸¹ o *Folias d'Arte* também não lançou nenhum espetáculo. No caso do primeiro, foi criada apenas uma intervenção cênica, intitulada *O IPTU que apita*, por ocasião de uma disputa judicial com a prefeitura da cidade pelo terreno no bairro do Bom Retiro que abriga a sede do grupo. Assim, comparando a produção dos dois anos, do ponto de vista quantitativo há uma queda na agenda de 1999, que veiculou apenas 5 espetáculos frente aos 11 do ano anterior. Sendo que o único grupo que produziu mais de uma peça foi o *Tapa*. Os *Parlapatões* produziram cinco espetáculos curtos, porém dentro de um mesmo projeto, o *Pantagruel*; a *Pia Fraus* montou um espetáculo e a *Cia do Latão* realizou uma remontagem da peça de estreia do grupo em 1996 que, apesar de não se tratar de uma obra inédita, a incluímos na programação porque a peça reapresentada ao público em 1999 continha uma série de modificações em relação àquela de 1996.

Uma vez conhecida a produção dos precursores do *Arte contra a barbárie*, que é de onde emerge o movimento, devemos verificar seu desenvolvimento, incluindo as criações dos novos agentes e as gradações que advêm daí. É inegável, por exemplo, o peso, visibilidade e notoriedade tomada de empréstimo do *Teatro Oficina*, grupo de grande reputação no meio, como é sabido, incluindo a autoridade de José Celso Martinez Correa que, conforme apontado, figura entre os três grandes diretores do teatro brasileiro.

O início do novo século é o momento em que, conforme apontamos, houve uma inflexão na trajetória movimento, que passa a deter amplo reconhecimento dos demais agentes do campo e a contar com um quadro ampliado de participantes, além da atuação mais sistemática a partir do *Espaço da cena* e do *Grupo de Trabalho do Fomento*. Cabe verificar, então, como essa inflexão se expressou no espaço das obras e como elas impactaram no campo¹⁸².

¹⁸¹ Apesar de incluirmos o TUOV na análise, por se tratar de um grupo pioneiro e de trajetória bastante reconhecida no meio, vale destacar que se trata de um grupo muito peculiar quanto à suas premissas e seu modo de produção e manutenção em comparação com os demais, configurando mesmo uma exceção. Tal análise será mais bem desenvolvida adiante, a propósito do debate sobre produção e financiamento.

¹⁸² A ficha resumida desses espetáculos encontra-se no Anexo 7.

Programação em 2000			
Grupo	Peça	Autor	Direção
TUOV	<i>Brasil Quinhentão!?</i>	César Vieira	César Vieira
<i>Tapa</i>	<i>Contos de Sedução</i>	Guy de Maupassant. Adaptação: Jonathan E. Amacker	Eduardo Tolentino de Araújo
<i>Tapa e Folias d'Arte</i>	<i>Surabaya Johnny!</i>	Bertolt Brecht e Kurt Weill Tradução: Lilian Blanc. Adaptação: Lilian Blanc, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia	Marco Antonio Rodrigues
<i>Tapa e Folias d'Arte</i>	<i>Happy End</i>	Elisabeth Hauptmann	Marco Antonio Rodrigues
<i>Folias d'Arte</i>	<i>Tronodocrono</i>	Gabriela Rabelo e José Rubens Siqueira	Dagoberto Feliz
<i>Pia Fraus Teatro</i>	<i>Frankenstein</i>	Mary Shelley	Pia Fraus Teatro
<i>Pia Fraus Teatro e central do Circo</i>	<i>Farsa Quixotesca</i>	Miguel de Cervantes. Adaptação: Hugo Possolo.	Hugo Possolo
<i>Companhia do Latão</i>	<i>A comédia do trabalho</i>	Texto coletivo da Companhia do Latão	Sergio de Carvalho e Mario Marciano

Temos aqui 8 espetáculos teatrais, resultantes do trabalho de apenas cinco grupos, já que a *Companhia São Jorge de variedades*, a *Companhia do feijão*, o *Teatro Oficina* e o *Engenho teatral* - justamente os da “segunda denteição”- não estrearam nenhum espetáculo no ano. Em comparação com a produção dos anos anteriores, mantém-se a norma do número de peças proporcionalmente ao número de grupos – sendo 11/5 em 1998; 5/4 em 1999 e 8/5 em 2000. Mas há um traço novo expresso por essa agenda que é o aumento das coproduções, a exemplo dos dois espetáculos resultantes da junção entre os grupos *Tapa* e *Folias d'Arte*. Essa parceria de trabalho significou, na visão de Marco Antonio Rodrigues, “(...) não só contar com alguns excelentes atores do *Tapa* no palco, como também com a presença de Tolentino nos ensaios, fazendo críticas e dando

sugestões”¹⁸³. Houve novamente a coprodução entre *Pia Fraus* e *Central do Circo*, que incluiu desta vez Hugo Possolo, dos *Parlapatões*, que nos disse¹⁸⁴ que tal afinidade estética surgiu somente a partir do *Arte contra da barbárie*, que teria se constituído também em um espaço de trocas sobre as formas com que cada grupo produzia e que, a partir dali, foram se criando relações de confiança e estabelecidas parcerias que evidenciam as afinidades estéticas entre os agentes.

Por fim, nos anos que seguem e que vão até a aprovação da *Lei de fomento*, em 2002, os dez grupos considerados instituíram a seguinte agenda teatral¹⁸⁵:

Programação em 2001			
Grupo	Peça	Autor	Direção
TUOV	<i>João Candido do Brasil – A revolta da chibata</i>	Criação coletiva	César Vieira
Tapa	<i>Os órfãos de Jânio</i>	Millôr Fernandes	Eduardo Tolentino
Tapa	<i>Major Barbara</i>	Bernard Shaw. Tradução: Eduardo Tolentino e Fernando Paz	Eduardo Tolentino
Folias d’Arte	<i>Pavilhão 5</i>	Reinaldo Maia	Reinaldo Maia
Folias d’Arte	<i>A maldição do Vale Negro</i>	Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes	Dagoberto Feliz
Folias d’Arte	<i>Babilônia</i>	Reinaldo Maia	Marco Antônio Rodrigues
Pia Fraus Teatro	<i>Bichos do Brasil</i>	Beto Andretta e Beto Lima	Beto Andretta, Beto Lima e Hugo Possolo
Parlapatões, patifes & paspalhões	<i>Sardanapalo</i>	Hugo Possolo	Hugo Possolo
Parlapatões, patifes & paspalhões	<i>Pantagruel</i>	François Rabelais. Adaptação: Hugo Possolo e Mario Viana	Hugo Possolo

¹⁸³ In. NÉSPOLI, Beth. “Happy End inaugura espaço cultural no centro”. *O Estado de São Paulo*, 14/04/2000 – Caderno 2, p. D4.

¹⁸⁴ Em entrevista concedida para esta pesquisa, já citada.

¹⁸⁵ A ficha resumida desses espetáculos encontra-se no Anexo 8.

Companhia São Jorge de variedades	<i>Biedermann e os incendiários</i>	Max Frisch. Tradução: Alexandre Krug.	Georgette Fadel
Companhia do feijão	<i>Antigo 1850</i>	Inspirado no conto “piá não sofre? Sofre..” de Mário de Andrade e em materiais adicionais de Machado de Assis, documentos históricos e coleta de campo sobre a vida em regiões degradadas das grandes cidades	Pedro Pires
Programação em 2002			
Grupo	Peça	Autor	Direção
<i>Teatro Oficina</i>	<i>Os Sertões. A Terra.</i>	Euclides da Cunha. Adaptação José Celso Martinez Corrêa.	José Celso Martinez Corrêa
Tapa	<i>A importância de se fiel</i>	Oscar Wilde	Eduardo Tolentino de Araújo
Tapa	<i>Executivos</i>	Daniel Besse. Tradução: Clara Carvalho	Eduardo Tolentino de Araújo
Folias d’ Arte	<i>Pássaros da Noite</i>	José Antônio de Souza	Roberto Lage
Folias d’ Arte	<i>Frankenstein</i>	Mary Sherley. Adaptação: Reinaldo Maia	Reinaldo Maia
Folias d’ Arte	<i>Single Singer Bar</i>	Roteiro: Dagoberto Feliz	Dagoberto Feliz
Pia Fraus Teatro	<i>Histórias do Mar do Mundo</i>	Pia Fraus Teatro	Beto Andretta e Beto Lima
Pia Fraus Teatro	<i>A lenda do Guaraná</i>	Beto Andretta e Beto Lima	Beto Andretta e Beto Lima

Companhia do Latão	<i>Auto dos Bons Tratos</i>	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano
Companhia São Jorge de variedades	<i>As bastianas</i>	Gero Camilo. Adaptação: Alexandre Krug, Luís Mármora e Marcelo Reis	Luís Mármora
Engenho teatral	<i>Pequenas histórias que à história não contam</i>	Luiz Carlos Moreira	Luiz Carlos Moreira

Em 2001 temos então 11 peças estreadas por sete grupos, já que nesse ano novamente o *Teatro Oficina*, bem como o *Engenho teatral* e a *Cia. do Latão* não estrearam espetáculos. Mantém-se então o volume relativo da agenda, com a maioria dos grupos criando de um a dois espetáculos ao ano com destaque, sob esse aspecto, para o *Folias d'Arte* que atingiu a marca mais intensa de três espetáculos no ano.

Por fim, em 2002 – ano que se abre com a conquista da *Lei de fomento* e a realização de sua I edição – a programação é composta novamente por 11 espetáculos como resultado da criação de sete grupos, sendo que nesse ano aqueles que não estrearam espetáculo foram o *TUOV*, o *Parlapatões* e a *Cia. do feijão*. E novamente o *Folias d'Arte* foi o grupo que mais lançou espetáculos, com três peças; *Tapa* e *Pia Fraus* vêm logo atrás com dois espetáculos cada um e os demais com um. Quantificadas as peças nesses cinco anos, podemos agora nos deter às características mais gerais destes espetáculos.

3.2 - Dramaturgia

Começando pela primeira etapa da agenda (1998-9), nota-se o predomínio do autor nacional, já que apenas 5 das 16 peças são de autores estrangeiros, quais sejam, Anton Tchékov, Bertolt Brecht, Federico Garcia Lorca, William Shakespeare e Georg Büchner e sendo que, no caso destes dois últimos, trata-se de adaptações. Observa-se que são todos autores bastante consagrados e que, ainda que em diferentes graus, já se tornaram clássicos da dramaturgia internacional.

No caso de Tchékov, a peça *Ivanov* recebeu na ocasião sua primeira montagem no Brasil, realizada pelo *Grupo Tapa*. O texto foi traduzido pelo diretor do espetáculo, Eduardo Tolentino, e publicado na ocasião pela Edusp (Editora da Universidade de São Paulo). Quanto ao texto de Bertolt Brecht, *Santa Joana dos matadouros* já recebeu numerosas montagens pelo mundo e é

considerada uma das grandes peças do século XX mas, apesar disso, foi pouco encenada no Brasil, recebendo em 1998 a montagem da *Cia do Latão* que, a partir deste espetáculo, estabeleceu relações com movimentos sociais, como o MST (movimento dos trabalhadores sem terra). Sobre *Os malefícios da mariposa*, peça de juventude do poeta e dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca, ela foi a primeira encenação de um texto clássico pela *Pia Fraus*, a propósito do projeto “Lorca na rua”, realizado pelo SESC São Paulo em comemoração ao centenário do autor.

Sobre as adaptações, o impronunciável *ppp@WllmSkSpr.br* pretendeu ser “Os melhores momentos de William Shakespeare em compacto especial”, segundo indicava o subtítulo contido no programa do espetáculo. Por fim, *Ensaio Para Danton*, trabalho de estreia da *Cia. do Latão* a partir da adaptação do original *A morte de Danton*, de Georg Büchner, foi remontado em 1999 em versão que se distanciou ainda mais do texto original que, depois de ter sido encenado em diversos países, foi representado pela primeira vez no Brasil em 1977 no Rio de Janeiro, numa montagem experimental do diretor Aderbal Freire Filho.

No caso das peças de autores nacionais, grande parte dos textos são inéditos e assinados por membros do próprio grupo que exercem a função de dramaturgos além de atuar ou dirigir os espetáculos. Casos de Reinaldo Maia, um dos fundadores do grupo *Folias d’Arte* e que assina a dramaturgia de *Folias Felinianas*; de Hugo Possolo e de Alexandre Roit, membros-fundadores do grupo *Parlapatões* e que escrevem alguns espetáculos do grupo criados no período, além de atuarem no elenco e na direção dos mesmos; e da parceria entre Sergio de Carvalho e Marcio Marciano, fundadores da *Cia. do Latão*, que assinam a dramaturgia e a direção de todos os espetáculos produzidos pela companhia nesses anos (à exceção da montagem já citada do texto original de Brecht, em que assinam apenas a direção).

Nos demais espetáculos onde há a presença de autores nacionais, encontramos a mescla de autores mais consagrados e conhecidos do público com autores menos afamados. Dentre os que já fizeram nome, temos autores que representam três momentos distintos da história da dramaturgia nacional: Arthur Azevedo, Nelson Rodrigues e Plínio Marcos. No caso do primeiro, que é escritor maranhense do século XIX, o grupo *Tapa* realizou uma adaptação de três contos escritos entre 1870 e 1907, a saber, “O amor por Anexins”, “Uma consulta” e “O oráculo”, que resultaram no espetáculo *As viúvas*, título em alusão à personagem presente nos três contos selecionados. Passando para o momento seguinte do desenvolvimento da dramaturgia nacional, o mesmo grupo encena *A Serpente*, que é considerado um “texto menor” de Nelson Rodrigues. E, por fim, temos a montagem realizada pelo *Folias d’Arte* da peça *O assassinato do anão do caralho grande*, texto

também menos conhecido do Plínio Marcos, que é tido como o mais proibido e mais premiado autor brasileiro, que desponta na cena teatral mais recente, nos anos 1980. E, analogamente à encenação de Nelson Rodrigues escolhida pelo *Tapa*, o *Folias d'Arte* também dedica-se a um texto menos conhecido do autor.

Quanto aos autores nacionais menos conhecidos do público encenados no período estão José Rubens Siqueira¹⁸⁶, que assina a dramaturgia de *Éonoé, uma cosmogonia*, encenado pela *Pia Fraus*, e o jornalista e dramaturgo Mario Viana, autor da dramaturgia de um dos espetáculos integrantes do *Pantagrue*, projeto dos *Parlapatões*. O primeiro possui trajetória mais longa e reconhecida no teatro – iniciou-se no *Núcleo Dois do Teatro de Arena* em 1967 e, de lá para cá, escreveu e dirigiu dezenas de peças teatrais, ganhando maior destaque no meio a partir dos anos 1980, apesar de continuar pouco conhecido do grande público. Já o segundo possui trajetória mais recente, porém reconhecida no meio. Viana fez suas primeiras incursões no teatro na década de 1980 e escreveu seu primeiro texto em 1993 – a peça *Ifigônia*, montada pelo grupo *Circo grafitti*, que sela sua estreia profissional.

Passando para os espetáculos que compõem a programação de 2000 a 2002, novamente a presença do autor nacional se sobrepõe à dramaturgia estrangeira, na proporção de 19 para 11. E das 11 peças de autores estrangeiros, em seis casos os textos sofrem adaptações. São eles *Contos de sedução*, de Guy de Maupassant, adaptado por Johnathan Amacker – autor norte americano radicado no Brasil – para ser encenado pelo *Tapa*; Surabaya Johnny, coprodução do *Tapa* e do *Folias d'Arte* a partir da adaptação de Lilian Blanc, Marco Antonio Rodrigues e Reinado Maia do original de Bertolt Brecht e Kurt Weill; e *Farsa quixotesca* e *Pantagrue*, adaptações de Miguel de Cervantes e François Rabelais realizadas por Hugo Possolo e Mario Viana para a *Pia Fraus* e o *Parlapatões*; e, finalmente, as adaptações de Reinado Maia e da *Pia Fraus* do clássico *Frankenstein*, de Mary Shelley, encenadas pelo *Folias d'Arte* e pela *Pia Fraus* em 2000 e 2002 respectivamente.

Sobre as cinco montagens de textos originais de autores estrangeiros temos a coprodução entre o *Tapa* e o *Folias d'Arte* do musical *Happy end*, texto de Elisabeth Hauptmann escrito a partir das canções Bertolt Brecht e Kurt Weill, e que foi encenado pela primeira vez no Brasil em 1980 pelo grupo carioca *Pessoal do despertar*¹⁸⁷, que tinha Maria Padilha e Miguel Falabella no elenco dirigido na ocasião por Paulo Reis. Temos também a montagem de *Major Barbara*, peça até então

¹⁸⁶ É autor, diretor e cenógrafo nascido em 1945 em Sorocaba, interior paulista. Alternando ou acumulando as funções de dramaturgia e direção, Siqueira contribui para realizações representativas do teatro paulista, ganhando destaque a partir da década de 1980. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13641/jose-rubens-siqueira>, consultado em 12/08/2016.

¹⁸⁷ Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392157/happy-end>, consultado em 18/07/2016.

inédita no Brasil, escrita pelo dramaturgo irlandês Bernard Shaw que foi traduzida por Eduardo Tolentino (diretor do espetáculo) e Fernando Paz para a montagem do grupo *Tapa*. Mesmo grupo que encena *A importância de ser fiel*, como ficou o título de *The Importance of Being Earnest* na tradução realizada por Eduardo Tolentino e Brian Penido da peça de Oscar Wild, considerada uma das mais brilhantes comédias inglesas do século XIX, que recebeu então sua primeira montagem no Brasil. Temos ainda a montagem de *Biedermann e os incendiários*, de Max Frisch, pela Cia. São Jorge de variedades. O texto teve sua primeira encenação entre nós no palco do antigo *Teatro Bela Vista* pela Companhia de Nydia Lícia, em 1965. Por fim, houve a encenação de *Les Directeurs*, peça de estreia do dramaturgo francês Daniel Besse que recebeu aqui o título *Os Executivos*, na tradução de Clara Carvalho para o grupo *Tapa*.

Passando agora aos dramaturgos nacionais, novamente temos a mescla entre aqueles que são integrantes do grupo - e geralmente escrevem a peça com base nas pesquisas desenvolvidas pelo conjunto de artistas -, e os autores menos conhecidos do público mas que detêm reputação no meio e, ainda, os autores consagrados, sendo que um traço novo agora é que além de dramaturgos, há adaptações de clássicos da literatura brasileira. Finalmente, há ocorrências de grupos que assinam coletivamente a dramaturgia do espetáculo. Nas montagens em que o dramaturgo é também membro do grupo, temos *Brasil Quinhentão!?*, escrita por Cesar Vieira para o *TUOV*; *Pavilhão 5*, dramaturgia de Reinaldo Maia e *Single singer bar*, escrita por Dagoberto Feliz, ambas para o *Folias D'Arte*; *Bichos do Brasil* e *A lenda do guaraná* escritas por Beto Andretta e Beto Lima para a *Pia Fraus*; *Sardanapalo*, escrita por Hugo Possolo para os *Parlapatões*; *Auto dos bons tratos*, de Sergio de Carvalho e Marcio Marciano com base nas pesquisas da Cia. do Latão e, ainda, *Pequenas histórias que à história não contam*, peça de Luiz Carlos Moreira encenada pelo *Engenho teatral*, totalizando 8 das 19 ocorrências de peças de autores nacionais, reafirmando a tendência, que já havia sido apontada nos anos anteriores, dos grupos produzirem dramaturgia própria.

Nos casos de peças de autores menos conhecidos do público estão o infantil *Tronodocrono* e *Pássaros da noite*. A primeira foi escrita por Gabriela Rabelo e José Rubens Siqueira e encenada pela primeira vez em São Paulo em 1983; e a segunda foi escrita por José Antônio de Souza. Rabelo e seu parceiro José Rubens Siqueira possuem longa trajetória no teatro e reputação no meio, tendo recebido diversos prêmios, apesar de serem pouco conhecidos do público em geral¹⁸⁸. José Antônio

¹⁸⁸ Mineira de Belo Horizonte, ela é atriz, diretora, dramaturga e professora. Depois de iniciar-se em teatro em sua cidade natal, vem a São Paulo para cursar EAD e inicia sua carreira profissional em 1967 no Teatro de Arena de São Paulo. Participou de vários espetáculos, seja como atriz, diretora ou autora e fez, ainda, diversos trabalhos para o cinema e para a televisão Fonte: http://teatropedia.com/wiki/Gabriela_Rabelo. Consultado em 18/07/2016.

de Souza é escritor, roteirista e dramaturgo¹⁸⁹. No teatro, é autor de textos inéditos e consagrados e, além de *Pássaros da noite*, escreveu *Crimes delicados* e *Cantos peregrinos*, este último montado pelo *Folias d'Arte* cinco anos antes, em 1997. Além disso, José Antônio dirigiu inúmeras peças de teatro e seriados para TV.

No caso dos autores nacionais consagrados e conhecidos do público, essa programação dedicou-se fundamentalmente a adaptações para o teatro de grandes obras da literatura, como é o caso da aclamada adaptação realizada por José Celso Martinez Correa da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que foi apresentada na forma de trilogia pelo *Teatro Oficina*, sendo que a primeira parte, intitulada *A Terra*, foi levada ao público em 2002. Temos, ainda, as adaptações realizadas pelas duas companhias iniciantes que afluem ao movimento naqueles anos, a *Cia. São Jorge de variedades* e a *Cia. do feijão*. A primeira trouxe aos palcos em 2001 o espetáculo *As bastianas*, texto de Gero Camilo adaptado por Alexandre Krug, Luís Mármora e Marcelo Reis, enquanto que a segunda criou a peça *O Antigo 1850*, inspirada em um conto de Mario de Andrade, materiais de Machado de Assis e, ainda, em pesquisas de campo realizadas pelo grupo, procedimento comum no meio acadêmico e que se tornou recorrente nos processos criativos de muitos coletivos da cidade dedicados ao *teatro de pesquisa*, no intuito de dialogar com o entorno urbano onde o grupo está inserido. E o único caso de uma peça, propriamente dita, de autor nacional consagrado a receber montagem no período foi *Os órfãos de Jânio*, que integrou a programação *Panorama do teatro brasileiro*, levada a cabo pelo grupo *Tapa*, que se dedicou nesses anos à encenação de diversos autores nacionais a fim de apresentar uma visão mais ampla da dramaturgia no país e, ao mesmo tempo, uma melhor compreensão do Brasil, em consonância com uma preocupação presente na dramaturgia do período.

Por fim, restam os casos em que a dramaturgia é assinada pelo grupo, coletivamente, como em *Navegadores e Histórias do mar do mundo*, ambos da *Pia Fraus*; *A comédia do trabalho*, da *Cia do Latão*; e *João Candido do Brasil*, do TUOV. Tratam-se de espetáculos produzidos a partir de procedimentos de criação coletiva – inspirado pelos grupos dos anos 1970.

De maneira geral, como dito, predomina a dramaturgia nacional com a mescla entre quatro perfis de encenação e escritores: 1) textos criados a partir do trabalho de pesquisa dos próprios coletivos e que são assinados por um membro que, além de dramaturgo, geralmente exerce outras funções na criação do espetáculo; 2) clássicos da dramaturgia brasileira; 3) peças inéditas escritas

¹⁸⁹ . É autor de *Paixões Alegres*, publicado pela Editora Globo em 1996; no cinema, é roteirista do aclamado longa-metragem *Reflexões de um Liquidificador* (2010). Fonte: <http://www.giostrieditora.com.br/livraria/teatro-em-movimento/>. Consultado em 18/07/2016

por autores menos consagrados ou conhecidos do público e, ainda,; 4) espetáculos com dramaturgia coletiva.

Importa assinalar que o que ganha força a partir dos trabalhos desses grupos e torna-se tendência dominante na dramaturgia contemporânea é o procedimento que se convencionou chamar de “processo colaborativo”¹⁹⁰ que é inspirado, em partes, pelos princípios da dramaturgia coletiva, como também pela influência dos “grandes encenadores” da década de 1980 e, ainda, pelo conceito de “ator-criador”. Trata-se, em linhas gerais, de um procedimento de trabalho que defende a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Na prática, busca-se prescindir de qualquer hierarquia pré estabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação, entre outras. Assim, ao menos em tese, todos os artistas envolvidos devem colocar seu talento a favor da construção do espetáculo, cuja relação criativa está baseada em múltiplas interferências, o que torna difícil precisar a contribuição de cada um dos profissionais envolvidos na criação. No entanto, importa notar que as funções não são abolidas, mas encontram-se deslocadas. No caso do dramaturgo, se tradicionalmente ele pré-organizava o espetáculo a partir do texto, no processo colaborativo tudo deve ser testado em cena, sejam ideias, propostas ou simples sugestões e, assim, sua função estará transposta de escritor individual a organizador – na forma de texto – desse material cênico polifônico. Esse método de criação, que se tornou praxe entre os grupos da atualidade, tem na ELT (Escola Livre de Teatro de Santo André) seu principal núcleo de reprodução formativa¹⁹¹.

Uma última consideração que deve ser feita sobre a dramaturgia do período, como um todo, diz respeito à temática dessas produções. Ainda que o assunto dessas peças seja muitíssimo vasto – incluindo desde lendas e mitos até “temas universais” como desejo, angústia, morte e prazer, passando por representações dos extratos mais baixos da hierarquia social (como coladores de cartazes e mendigos) etc. – há duas tendências que se sobressaem na escolha temática das peças a ponto de tornarem-se virtude, segundo os critérios veiculados pelo campo. São elas: peças de temática social - desferindo críticas ao capitalismo e à burguesia e revalorizando atitudes

¹⁹⁰ Sobre aspectos do *processo colaborativo*, ver ABREU, Luis Alberto de. “Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação”. Cadernos da ELT - número 2, junho/2004 e CARVALHO, Sergio de (org.) “Conversa sobre as virtudes do processo colaborativo e conversa sobre os equívocos do processo colaborativo”. In: *Introdução ao teatro dialético*, op,cit.

¹⁹¹ Criada em 1990, a ELT partiu de um projeto de Celso Frateschi, então secretário de cultura da cidade, sob a gestão do prefeito Celso Daniel (PT). A meta é da escola é garantir “o embasamento que permitisse passar para a comunidade instrumentos necessários para fazer teatro”, buscando fornecer subsídios para a chamada “produção independente”. Para dirigir o empreendimento, foi convidada a diretora teatral, pesquisadora e atual professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP Maria Thais Lima Santos. Fonte: http://escolalivredeteatro.blogspot.com.br/p/historico_1.html, ~última consulta em 13/08/2016.

contestatórias e até a politização dos temas – e peças que buscam dialogar com a realidade brasileira. A primeira tendência adquire muita força com as criações da *Companhia do Latão*, por exemplo, sempre muito bem recebidas pela crítica e que colocam na ordem do dia as potencialidades do teatro de cunho épico-narrativo, que torna-se o gênero por excelência do *teatro de grupo* e que, por sua vez, figura entre os critérios da nova legitimidade que se expressa, por exemplo, quando a crítica põe em relevo procedimentos não dramáticos enquanto categoria de apreciação, conforme explicitaremos adiante.

A segunda tendência, já anunciada desde 1998, mas que se expressa com mais força no novo século consiste, como dito, na propensão em dialogar com a realidade brasileira na busca de interpretações das particularidades de nossa vida social. Tendência que de alguma forma esteve presente no teatro das décadas de 1960/70, mas que agora atinge certa maturidade e é construída em diálogo com a teoria social. É o caso, por exemplo, das produções da *Cia. do feijão*, cujas referências para a criação estética têm no pensamento de intelectuais como Roberto Schwarz, Sergio Buarque de Holanda dentre outros, bem como na literatura brasileira, as fontes para a criação da própria dramaturgia. Poderíamos citar diversos exemplos de peças dessa agenda que pretendem colocar em debate aspectos de nossa história recente ou passada, como sugerido pelos próprios títulos. Essa tendência também torna-se virtude e critério de apreciação veiculados pela crítica, conforme veremos, e generaliza-se entre diversos grupos. Ainda no que tange à temática dessa programação, uma exceção que merece ser considerada é o grupo *Tapa*. Ainda que o grupo tenha se dedicado à encenação de dramaturgos brasileiros, ele se distancia da temática social e contestatória – que geralmente colocam no palco as representações das classes dominadas – e volta sua atenção à classe dominante, levando ao palco senão os meandros da exploração capitalista, os bastidores da direção de uma grande empresa, tema bastante incomum nesses palcos.

3.3 - Os diretores

Em relação aos diretores, podemos identificar três situações distintas. A primeira é constituída pelos casos em que eles estão entre os fundadores dos grupos ou companhias, onde atuam em caráter permanente e dirigem a maior parte dos espetáculos, sendo esta a relação mais frequente no *teatro de grupo*. São os casos de César Vieira (TUOV), Eduardo Tolentino (*Tapa*), Marco Antonio Rodrigues (*Folias d'Arte*), Hugo Possolo (*Parlapatões*), Beto Andretta (*Pia Fraus*) e Sergio de Carvalho (*Cia do Latão*), no que diz respeito ao primeiro período considerado. Já no segundo período, temos José Celso Martinez Corrêa (*Teatro Oficina*), Luiz Carlos Moreira

(*Engenho teatral*), Pedro Pires (*Cia. do feijão*) e Georgette Fadel (*Cia. São Jorge de variedades*) que cumprem tal perfil. A segunda situação possível diz respeito aos casos em que a direção do espetáculo é assumida por outro membro do grupo que exerce costumeiramente a função de ator, como ocorreu com as seguintes peças: *As viúvas*, do grupo *Tapa*, dirigida pela atriz Sandra Corveloni, primeira mulher a dirigir um espetáculo do grupo; *As bastianas* dirigida por Luís Mármora, ator da *Cia. São Jorge de variedades*; e *Pássaros da noite* e *Single singer bar*, dirigidas por Dagoberto Feliz, que mais frequentemente compõe os espetáculos do *Folias d'Arte* na função de ator. Por fim, a terceira situação se refere aos casos de convite a profissionais externos ao grupo para a direção de um espetáculo em particular constituindo uma colaboração mais eventual no grupo/companhia. São os casos de Francisco Medeiros, que dirigiu *Éonoé, uma cosmogonia*, da *Pia Fraus*; Emilio Di Biasi, diretor de www.WlhmSkspr.br, dos *Parlapatões*; de Carla Candiottto que dirigiu *Gigantes de Ar*, da *Pia Fraus*, e de Roberto Lage, que dirigiu *A maldição do vale do Rio Negro*, do *Folias d'Arte*. Mais adiante, voltaremos a analisar os diretores, no caso daqueles que são também os fundadores das companhias.

3.4 - Os atores

Na impossibilidade de empreendermos uma análise caso a caso, dado o volume dos elencos, iremos traçar uma espécie de perfil coletivo dos atores, confrontado estudos sobre o tema¹⁹² com a análise de algumas trajetórias empíricas. Primeiramente, convém assinalar algumas características que cercam o trabalho dos atores e, em especial, daqueles que atuam no *teatro de grupo* da cidade de São Paulo. De modo geral, a literatura que versa sobre o mercado de trabalho artístico localiza dois elementos que, juntos, caracterizam a profissão de ator: a incerteza e a “pluriatividade”. O primeiro é um princípio estruturante da ação e das transações nos mundos da arte de modo geral e que, no caso do trabalho dos atores do *teatro de grupo* da cidade, expressa-se de variadas formas. Como em relação ao sucesso, por exemplo, que só se revela progressivamente ao longo da carreira a partir da soma de projetos nos quais o indivíduo participou, formando certa “reputação”, isto é, tipo de moeda entre atores e projetos que se relaciona, por sua vez, com o modo com que o indivíduo busca e obtém trabalho. Nesse sentido, as redes de relações entre eles constitui algo de suma importância, e constituindo num aspecto a ser destacado em algumas trajetórias.

¹⁹² As considerações sobre o trabalho dos atores do *teatro de grupo* em São Paulo estão fundamentalmente embasadas pelo trabalho de ANDRADA, Ana Carolina Silva. *A organização do trabalho artístico a partir da organização de um campo de ação estratégica: o teatro de grupo paulistano e a lei de fomento ao teatro*. op. cit. 2013, que oferece boa problematização sobre o mercado e a organização do trabalho teatral em São Paulo.

Outro fator ligado à incerteza é o baixo rendimento econômico quando comparado à outras profissões no mercado e que, por sua vez, também pauta a própria permanência dos indivíduos na profissão. Além do baixo rendimento, também é frequente o emprego intermitente e temporário, a depender do tipo de organização artística a que o indivíduo faz parte. Na organização do trabalho no campo teatral, as formas de seleção dos profissionais bem como o tipo de “contrato” que se estabelece entre eles variam de acordo com duas formas de organização predominantes: 1) empresas com trabalhadores empregados permanentemente, caso das chamadas companhias estáveis – na Europa é comum a manutenção desse tipo de companhias pelo Estado ao passo que entre nós, o caso de companhias privadas que mantém elenco estável, como o TBC, constituíram as experiências que melhor se aproximaram desse modelo, porém financiado pela iniciativa privada; e 2) organização temporária ou por projetos, como nos elencos que se formam para uma única montagem, como costumam se organizar as produções do *teatro comercial*. No caso do *teatro de grupo*, há a coexistência das formas já que, de modo geral, ele caracteriza-se pela continuidade de um núcleo de artistas que dedicam maior tempo a ensaios e também desenvolvem pesquisa por um prazo mais estendido. Todavia, se o envolvimento tende a ser mais durável, indo além de um projeto ou de uma montagem, não chega a formar um elenco estável, já que própria manutenção material do grupo, como um todo, é permeada pela incerteza¹⁹³.

Dos grupos considerados, apenas o *Tapa* trabalha com a categoria de “elenco estável”, enquanto outros preferem nem usar o termo elenco, substituindo-o por “membros” ou “integrantes” do grupo, já que em alguns casos os atores não são remunerados ou só o são de maneira esporádica – condicionada à obtenção e algum tipo de edital ou fomento. Além disso, também é muito comum que um ator participe da criação de demais aspectos que integram o espetáculo, como figurino, cenografia, iluminação etc., rompendo, assim, com a rigidez da especificação de funções e, com ela, a própria concepção tradicional de elenco. Em *Gigantes de Ar*, da Pia Fraus, para citar tão só um exemplo, Beto Andretta, além de ator, é um dos responsáveis pela trilha sonora do espetáculo.

E assim, a incerteza associa-se à segunda característica central da profissão, a “pluriatividade”, que acontece não só no interior do grupo, mas também para além dele. O termo é empregado para designar o fato de que a profissão geralmente é exercida concomitantemente a outra atividade remunerada, artística ou não. No caso dos atores em pauta, é muito comum possuírem um segundo trabalho ligado à docência simultaneamente à atividade nos grupos ou companhias. Nesse sentido, a enorme ampliação do número das escolas técnicas e superiores na

¹⁹³ Aspectos dessa ordem serão discutidos mais detidamente em capítulo posterior.

cidade dedicadas à formação de atores e demais profissionais de artes cênicas apresenta-se como um campo frutífero na oferta de postos de trabalho mais estáveis. Considerando somente os cursos superiores, a tabela abaixo fornece a medida desse crescimento ¹⁹⁴, que se expressa fundamentalmente durante os anos 1990-2000:

Cursos superiores de Artes Cênicas na cidade de São Paulo	
Instituição	Ano de fundação
ECA/USP	1966
Faculdade Mozarteum	1973
Universidade São Judas Tadeu	1990
Universidade Anhembi-Morumbi	1999
Instituto de Artes da Unesp (IA/Unesp)	2003
Escola Superior de Artes Célia Helena	2008
Universidade Bandeirante de São Paulo	2008

Assim, considerando apenas o ensino superior, se até a década de 1980 haviam apenas duas escolas em São Paulo dedicadas à formação de atores, duas décadas depois esse número sobe para sete. Para exemplificar a “pluriatividade” na carreira, podemos citar as trajetórias de alguns atores. Brian Penido, parte do elenco de *As viúvas*, do grupo *Tapa*, está no grupo desde 1982, integrando seu elenco estável, com o qual adquiriu vasta experiência no ofício, permitindo que se tornasse professor de teatro das Universidades *Anhembi Morumbi* e FAAP, do *Teatro Escola Célia Helena* e da ELT. Atualmente, ele é docente da *Escola de Atores Wolf Maya*, além de ser professor do “Grupo de Estudos para Profissionais” do próprio *Tapa*. Georgette Fadel, atriz formada pela EAD/USP e diretora formada pela ECA/USP, que atuou nas montagens da *Cia. do Latão* no

¹⁹⁴ Esses dados foram obtidos a partir da pesquisa de FONSECA, Bernardo Machado Fonseca. *Iluminando a cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo*. Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia Social da FFLCH/USP, sob orientação da Prof. Lília Katri Moritz Schwarcz. São Paulo, 2012.

período considerado antes de fundar a própria companhia ao lado de parceiros da EAD, trabalha na *Companhia São Jorge de variedades* e é professora de interpretação da ELT e do Estúdio Nova Dança, em São Paulo. Analogamente, o ator Edgar Castro, que faz parte do elenco de *O nome do sujeito* da Cia. do Latão, também é professor de teatro da ELT, onde atua, ainda, como coordenador pedagógico desde 1999; por fim, citamos os atores e palhaços Raul Barreto e Hugo Possolo, integrantes do *Parlapatões*, grupo em que atuam, além de coordenarem os cursos de humor e de interpretação da SP Escola de Teatro. Além destes, poderíamos citar outros tantos exemplos correlatos.

Parece significativo, portanto, que atualmente a cidade de São Paulo conte com mais de 30 escolas¹⁹⁵ – entre públicas e privadas, técnicas e superiores – dedicadas à formação de atores. Fato que se torna ainda mais significativo quando consideramos que, se por um lado esse crescimento gera postos fixos de trabalho contrabalançando a incerteza e garantindo a permanência de alguns na profissão, por outro cria um aumento no efetivo de profissionais qualificados que não podem ser absorvidos pelo mercado. E aqui chegamos a outro impasse característico dessa geração de atores e que, para alguns, estaria relacionado à própria proliferação do *teatro de grupo* na cidade. Isto porque com a proliferação do número de escolas temos uma hiperprofissionalização na carreira já que, diferentemente das gerações precedentes, grande parcela dos atores da atualidade possui diploma de formação específica em artes cênicas.

No entanto, essa hiperqualificação aliada ao aumento do número dos efetivos não é acompanhada pelo crescimento dos postos de trabalho. Ainda que o número de salas de teatro também tenha crescido¹⁹⁶, o mercado teatral é incapaz de absorver a quantidade de artistas disponíveis. Na visão de Luiz Carlos Moreira, “Em mais de meio século de tentativas não se criou uma classe empresarial ‘autossustentável’, produtora, contratante de profissionais, gerando lucros e fazendo a roda do capital girar e o tal do mercado funcionar”¹⁹⁷. Nesse sentido, a pulverização dos grupos estaria vinculada à inviabilidade econômica mesmo. O que equivale a dizer que, não havendo empresários para contratar o contingente de profissionais disponíveis, os artistas se juntariam em grupos para produzir e tentar sobreviver. Dese ponto de vista, esses produtores fariam da necessidade virtude ao declararem a superioridade de seu teatro em relação àqueles que são

¹⁹⁵ Informação obtida através do artigo de MOREIRA, Luiz Carlos. “There is no alternative”. In: DESGRANGES, Flávio & LEPIQUE, Maysa (orgs.). *Teatro e vida pública*. São Paulo: Hucitec, Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 20.

¹⁹⁶ A cidade conta hoje com 164 teatros. Cf. Dados do Observatório do Turismo da Cidade de São Paulo, SPTuris, 2014.

¹⁹⁷ MOREIRA, Luiz Carlos. “There is no alternative”, op.cit., p. 20.

viabilizados pelo mercado. Novamente nas palavras de Moreira, “trabalhadores descartados, os artistas se organizam em coletivos”¹⁹⁸. Fenômeno que a atriz Patrícia Barros, uma das fundadoras do grupo *Folias d’Arte*, descreve como “ajuntamento de artistas”. Ao falar sobre o fenômeno anterior à formação do grupo, ela diz que: “Era um ajuntado de pessoas. Você falava, ‘ah eu quero montar sei lá o que’, e aí chamava fulano e beltrano, pensava nos próximos, mas, claro, desse trabalho de ajuntados você vai criando afinidades e aí é que surge um grupo”¹⁹⁹.

Diante disso, somos levados a questionar se a formação de um grupo teatral estaria menos orientada por uma escolha ética ou estética do que pela impossibilidade de inserção no mercado. Parece-nos, entretanto, que há mais mediações para explicar o fenômeno. Pois, para além da “recusa do mercado”, um grupo de teatro representa a organização de artistas com afinidades ideológicas, estéticas e pessoais que apostam na possibilidade de realizar projetos conjuntos que satisfaçam a um só tempo suas expectativas profissionais e artísticas. Além disso, antes de qualificar esses artistas exclusivamente enquanto profissionais rejeitados pelo mercado, convém considerar que atualmente a legitimidade artística desse fazer teatral já atingiu as próprias escolas de formação. Ou seja, na opção por determinado curso está implícita a tomada de posição no espaço das obras. Assim, os estudantes que ingressam na ELT, para citar um caso emblemático, estariam implicitamente optando pelo *teatro de pesquisa* pois, como é sabido de todos, a escola fornece o aparato teórico e conceitual destinado à reprodução desse teatro, da mesma forma que em seu quadro docente estão importantes expoentes da cena contemporânea ligada ao *teatro de grupo*²⁰⁰. O que em si já implica a recusa do “comercial”. Por oposição, deduz-se que o indivíduo formado pela escola de Wolf Maia, reconhecido expoente da cultura televisiva, estaria implicitamente revelando a disposição em fazer parte do mercado e do *show-business*, da mesma forma que tal escola está voltada à reprodução do modelo mais naturalista de interpretação. Assim, ao mesmo tempo em que são recusados pelo mercado, os atores do *teatro de grupo* também o estão recusando. Nesse sentido, parece que a ideia de “ajuntados” ou de “artistas descartados” se aplicaria com maior propriedade aos grupos formados até o decorrer dos anos 1990 do que aos grupos que se formam posteriormente à *Lei de fomento*, momento em que o campo está mais estruturado.

¹⁹⁸ Idem.; ibidem, p. 21.

¹⁹⁹ Entrevista concedida por Patrícia Barros a Gustavo Assano em 24/04/2010. In: ASSANO, Gustavo. “Périplo de ajuntados: um esboço da trajetória teatral do Grupo Folias d’Arte”. Revista Literatura e Sociedade n. 15, p. 180-198, 2011.

²⁰⁰ Além dos já citados Georgette Fadel e Edgar Castro, poderíamos citar Cuca Bolaffi, Alexandre Dal Farra ou Cris Rocha, entre outros.

Mas, se é parte de uma escolha mais ou menos consciente, podemos nos questionar ainda sobre o que motivaria tais indivíduos a ingressarem na profissão, a despeito do risco. Uma vez mais recorrendo à análise de Andrada²⁰¹, temos que a literatura pertinente fornece dois tipos de explicação: 1) econômica: pela esperança de ganhos elevados no futuro e 2) pela satisfação psicológica ou social. Nos parece que a primeira explicação é mais presente entre aqueles que vislumbram o mercado, enquanto a segunda é mais aplicável aos atores em questão. Assim, ser ator vinculado ao *teatro de pesquisa* faz parte de uma escolha mais ou menos consciente pautada por princípios éticos e estéticos. E, como vimos, foi justamente o resgate desse debate ético no teatro – no sentido da “arte pura”, que enquanto tal não pode ser motivada por ganhos econômicos” – um dos primeiros motes em torno do qual aqueles artistas passaram a se reunir.

Feitas tais considerações, podemos finalmente passar à caracterização coletiva dos elencos dessa agenda teatral. Começando pelos anos 1998-99, trata-se de atores experientes em sua maior parte, que acumulam em seus currículos diversos espetáculos anteriores, ou seja, que conquistaram reputação no meio. Também é possível observar aspectos da “rede” que eles formam, quando é notável o intercâmbio de atores entre alguns grupos. Parte desses atores acumula, ainda, experiências no cinema ou na televisão, apesar de não serem conhecidos do grande público – caso dos atores Domingos Montagner²⁰² e Nani de Oliveira²⁰³, que integram os grupos *Parlapatões* e *Folias d’Arte*, respectivamente, e de Zé Carlos Machado, que atuou na peça *A serpente* com o grupo *Tapa*²⁰⁴.

E, ao lado destes, figuram atores que eram iniciantes no momento considerado, como Rogério Bandeira, que faz sua estreia profissional um ano antes de atuar em *Folias Felinianas*²⁰⁵,

²⁰¹ ANDRADA, Ana Carolina Silva. *A organização do trabalho artístico a partir da organização de um campo de ação estratégica*, op. cit.

²⁰² Domingos Montagner, paulistano nascido em 1962, é ator de teatro, circo e televisão. Sua trajetória artística começa no Circo Escola Picadeiro, em São Paulo, onde iniciou a formação de palhaço e conheceu Fernando Sampaio, com quem funda, em 1997, a *Cia La Mínima* de circo e teatro. No decênio seguinte, faz algumas participações em telenovelas e minisséries da Rede Globo de televisão. Atualmente, integra o elenco da novela *Velho Chico*, veiculada pela mesma emissora.

²⁰³ Nascida em Bauru/SP em 1962, além de integrar o grupo *Folias d’Arte*, Nani fez algumas participações no cinema e na televisão, das quais: *Carandiru*, *Outras histórias*, com direção de Hector Babenco (Rede Globo); *Senta que lá vem Comédia* (TV Cultura); *Alice* (HBO) e *Projeto Direções* (TV Cultura).

²⁰⁴ Nascido no interior de São Paulo em 1950, é ator de longa e trajetória profissional. Faz sua estreia em 1972, quando atuou em *O homem de la mancha*, ao lado dos renomados Paulo Autran e Bibi Ferreira em espetáculo dirigido por Flavio Rangel. Atuou em mais treze peças antes de *A Serpente* e fez, ainda, participações em telenovelas, das quais *Paiol Velho* e *O pátio das donzelas*, ambas exibidas TV Cultura em 1982. A primeira, baseada na peça de Abílio Pereira de Almeida foi escrita por Chico de Assis e a segunda foi escrita por Rubens Ewald Filho baseada no romance de Lourdes Teixeira e dirigida por Edison Braga. No ano seguinte, fez sua estreia no cinema com *A próxima vítima*, filme do gênero policial dirigido por João Batista de Andrade, coautor do roteiro ao lado de Lauro César Muniz.

²⁰⁵ Paulistano nascido em 1970, Rogério Bandeira fez sua formação como ator no Teatro Escola Célia Helena e estreou profissionalmente com *Cantos Peregrinos*, peça dirigida por Marco Antônio Rodrigues, em 1997, um ano antes de atuar

ou Otávio Martins, também estreante no momento em que passou a integrar a *Cia. do Latão*, atuando em todas as peças do grupo no referido período²⁰⁶.

Novamente, evidencia-se a mescla entre profissionais experientes – com reputação no meio e que, em alguns casos, têm experiências também em cinema e televisão – e aqueles que encontravam-se em fase inicial da carreira no momento em debate. Mas, ainda que hajam diferentes graus de reconhecimento entre eles, não há nenhum ator em todo o elenco dessa programação que seja conhecido do grande público, traço distintivo e critério de seleção das produções que costumam se beneficiar de incentivos fiscais, via Lei Rouanet²⁰⁷. Também estão ausentes nesse momento os atores e atrizes muitíssimo consagrados, considerados “grandes intérpretes” de nossos palcos.

Adentrando agora na segunda fase da agenda, se por um lado mantém-se os perfis descritos anteriormente, com elencos compostos de atores que já acumulam reputação no meio ao lado dos iniciantes, assim como as características do acesso ao campo e ao mercado de trabalho permanecem inalteradas, por outro lado essa programação inclui entre suas características a presença de atrizes muitíssimo renomadas e que receberam, inclusive, tratamento diferenciado do jornalismo cultural, conforme veremos. É o caso das atrizes Nathalia Timberg²⁰⁸ e Etty Fraser²⁰⁹, que emprestam parte de seu brilho e autoridade à peça *A importância de se fiel*, do grupo *Tapa*. Outra nuance nova é a presença de figuras conhecidas do grande público por via da cultura televisiva, como no caso da mesma peça do grupo *Tapa* que traz, ao lado das “grandes intérpretes”, a presença da atriz Bárbara Paz, que havia participado e vencido, um ano antes, o reality show do SBT chamado *Casa dos*

na peça de estreia grupo *Folias d'Arte*, qual seja, *Folias Felinianas*, em 1998. Atualmente o ator integra a *Cia. do Latão*, onde atua desde 2006. Temos aqui também mais um exemplo de que a reputação adquirida em um grupo possivelmente tenha servido como moeda de troca para o ingresso em outro e, assim, o indivíduo vai construindo sua reputação no meio.

²⁰⁶ O ator paulistano nascido em 1970 teve uma única experiência profissional antes de ingressar na *Cia. do Latão*: o espetáculo *After Magritte*, peça de Tom Stoppard e direção de Ivan Feijó em 1994. Permanece com o Latão desde o seu surgimento em 1996 até 2000, ano em que deixa a companhia e passa a integrar uma série de outros projetos e espetáculos, entre teatro, cinema e televisão.

²⁰⁷ Além das considerações de Marco Antonio Rodrigues, conforme revelado pelo estudo de FRAGOAZ, Eduardo. *A moeda da arte: a dinâmica dos campos artístico e econômico no patrocínio*, op. cit., sabemos por exemplo que “A política do CCBF de contratar atores renomados para os espetáculos é intencional [e que]. Mais do que qualquer referência ao espetáculo, o nome do artista conhecido se sobrepõe, na divulgação da obra”, pp. 222-223.

²⁰⁸ Nascida em 1929 e natural do Rio de Janeiro, faz sua formação como atriz em Paris e, de volta ao Brasil, integra a Companhia Dramática Nacional, onde foi dirigida por Bibi Ferreira e, adiante, muda-se para São Paulo, onde passa a integrar o elenco do TBC. De lá para cá, a atriz construiu sólida e reconhecida carreira, em teatro e televisão, figurando entre as “grandes atrizes brasileiras”. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18372/nathalia-timberg>. Consultado em 20/7/2016.

²⁰⁹ Outra atriz carioca, de mesma geração e reputação, Fraser participou da primeira geração do *Teatro Oficina* e trabalhou com os mais destacados diretores dos anos 1960, além de José Celso Martinez Corrêa, como Adolfo Celi, Antunes Filho e Antonio Abujamra, passando pelo TBC, pela Cia Tônia-Celi-Autran, alternando igualmente participações no teatro e na TV ao longo de sua carreira. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa237718/etty-fraser>. Consultado em 20/7/2016.

Artistas e que lhe conferiu grande apelo midiático. Chris Couto é outro nome com características peculiares que aparece novamente no elenco do *Tapa*, dessa vez na peça *Os executivos*²¹⁰.

Por fim, cabe mencionar que nesses elencos estavam atores com forte atuação no movimento, dos quais: Aury Porto, Mariana Senne e Camila Bolaffi, entre outros. O primeiro atuou em *Os Sertões*, com o *Teatro Oficina*; a segunda faz parte da *Cia. São Jorge de variedades* e por fim, Cuca Bolaffi integra a *Cia. do feijão*. Com exceção daquela atrizes muito consagradas e de outras com destaque midiático, no mais há pouca variação nos elencos dos dois períodos, repetindo-se nomes e mantendo-se as características gerais que cercam a profissão.

3.5 - Teatros e público

Revelada a agenda bem como algumas características que compõem os espetáculos produzidos pelos grupos participantes do *Arte contra a barbárie*, o próximo passo da análise deve considerar os locais onde tal programação se realizou, considerando-se que:

[...] o espaço físico não passa do suporte vazio das propriedades sociais dos agentes e instituições que, estando distribuídos por essa superfície, transformam-na em um espaço social socialmente hierarquizado: em uma sociedade dividida em classes, qualquer distribuição particular no espaço encontra-se socialmente qualificada por sua relação com a distribuição no espaço das classes e das frações de classe, assim como suas propriedades, terras, casas, etc. (o espaço social)²¹¹.

Sendo assim, a identificação do espaço social onde os teatros estão localizados, fisicamente, pode nos levar a algumas inferências sobre o público que essa programação potencialmente atingiu²¹². No caso dos primeiros anos da programação em debate, as peças estrearam nos seguinte teatros da cidade²¹³:

²¹⁰ É atriz e repórter brasileira nascida em 1960. Ganhou destaque como apresentadora (VJ) da MTV Brasil, permanecendo na emissora até 1999, quando passou a ser repórter do programa Vídeo Show, da TV Globo, mesma emissora em que atuou em algumas novelas, .

²¹¹ BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença*, op. cit., p. 38.

²¹² Visto que no Brasil não dispomos ainda de dados e informações sistemáticas acerca dos frequentadores dos teatros, somente por outras vias podemos tecer estimativas acerca do público, que é um componente fundamental para que o espetáculo teatral aconteça.

²¹³ Importante destacar que os grupos não costumam fazer longas temporadas num mesmo teatro, sendo mais frequente as temporadas curtas seguidas de circulação por outros teatros ou cidades. Em alguns casos, espetáculos estrearam em festivais e depois fizeram apresentações em algum teatro paulistano. Tais informações encontram-se discriminadas no anexo X. Assim, dada a dificuldade em abranger todos os teatros pelos quais determinada peça circulou, vamos considerar apenas o teatro de estreia em São Paulo.

- *Teatro Aliança Francesa*²¹⁴;
- *Teatro Ventoforte*²¹⁵;
- Diferentes salas do CCSP²¹⁶;
- *Teatro Sergio Cardoso*²¹⁷;
- *Novo TBC*²¹⁸;
- *Teatro FAAP*²¹⁹;
- SESC's Pompéia e Consolação²²⁰;
- *Teatro João Caetano*²²¹;
- *Teatro de Arena Eugenio Kusnet*;

A única peça que destoa do conjunto, por ter se apresentado fora do circuito convencional, foi *Gigantes de Ar*, da *Pia Fraus*, espetáculo de rua que integrou o Circuito Municipal de Cultura²²², apresentando-se na Vila Ademar, na Vila Clara e em São Mateus, bairros periféricos das zonas sul e leste de São Paulo. Em vista disso, há maior probabilidade de atingir o público popular, diferente daquele habituado a frequentar os espaços culturais da cidade, que são também espaços socialmente privilegiados.

²¹⁴ Teatro que sediou o *Grupo Tapa* durante quinze anos, localiza-se na Rua General Jardim nº182, na Vila Buarque, – bairro situado no distrito da República e parte no distrito Consolação, na região central de São Paulo.

²¹⁵ O Ventoforte é grupo de teatro nascido no Rio de Janeiro na década de 1970 e radicado em São Paulo em 1980, mesmo ano em que constrói sua sede, um pequeno teatro na Rua Brigadeiro Haroldo Veloso, nº150, na Chácara Itaim, próximo à ponte Cidade Jardim, uma das áreas mais valorizadas da cidade pela especulação imobiliária. Depois de sofrer muita pressão para desocupar o espaço por parte da especulação imobiliária, o espaço foi tombado recentemente. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo395899/teatro-ventoforte>, acesso em 25/08/2016.

²¹⁶ O Centro Cultural São Paulo é um conhecido espaço público de cultura e convívio pertencente à Secretaria Municipal de Cultura. Localiza-se na Rua Vergueiro nº 1000, no Paraíso, um bairro nobre da cidade de São Paulo, situado entre a Avenida Paulista e o Parque do Ibirapuera.

²¹⁷ Antigo Teatro Bela Vista, hoje pertencente à Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, reinaugurado em 1980, localiza-se na Rua Rui Barbosa nº 153, na Bela Vista, mesmo bairro conhecido por abrigar diversas salas de teatro, conforme explicitado no capítulo 1.

²¹⁸ Depois de nove meses de reforma e aproximadamente R\$ 4,4 milhões investidos pelo empresário Marcos Tidemann, o TBC é reinaugurado em setembro de 1999.

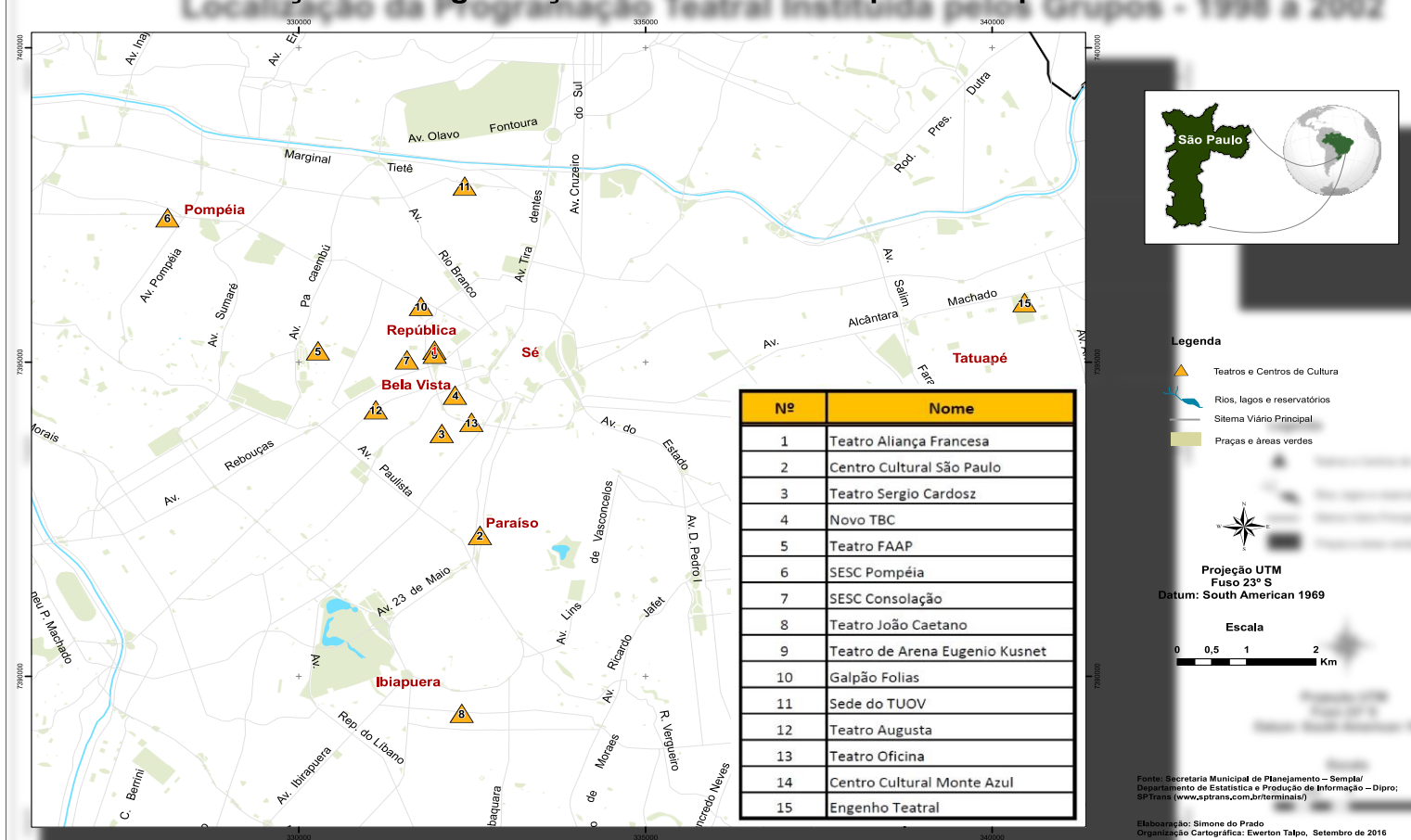
²¹⁹ Teatro inaugurado em 1972, pertencente à Faculdade Armando Álvares Penteado. Localiza-se na Rua Alagoas nº 903, em Higienópolis, um bairro nobre localizado na região central de São Paulo.

²²⁰ O primeiro está localizado entre os bairros Perdizes e Lapa, numa região que conta com variados espaços de entretenimento e lazer. E o segundo está localizado na Vila Buarque, bairro que, como dissemos, localiza-se parcialmente no distrito da República, parcialmente no distrito da Consolação, motivo pelo qual leva esse nome.

²²¹ Teatro mantido pela prefeitura da cidade, inaugurado no ano de 1952. Está localizado na Rua Borges Lagoa nº 650, na Vila Clementino, bairro privilegiado localizado na zona sul de São Paulo, próximo ao parque do Ibirapuera.

²²² Projeto criado realizado pela Secretaria Municipal de Cultura com o objetivo de integrar todas as regiões da cidade e suas linguagens, levando diversas atrações gratuitas, entre dança, música, teatro, circo e atividades infantis, para mais de 240 espaços. (Fonte: <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/11/>)

Localização da Programação Teatral Instituída pelos Grupos - 1998 a 2002



Assim, salvo exceção, é digno de nota que as peças foram apresentadas dentro do circuito convencional, em teatros situados em regiões nobres e centrais da cidade, dotadas de diversos equipamentos culturais complementares, como museus, bibliotecas, livrarias, além de parques, casas de shows etc., instituições que são também símbolos distintivos de classe e demonstram a relação desigual dos agentes na apropriação de tais bens. Assim, se o espaço social tende a se retraduzir, de maneira mais ou menos deformada, no espaço físico, podemos supor a partir da *dialética da distinção* que o público que potencialmente se apropria e faz o uso desses espaços hierarquizados – não só pela sua localização geográfica, mas fundamentalmente pela maior presença desse tipo de instituições e bens – são as diferentes frações da classe dominante.

Com vistas a identificar a qual fração de classe pertence, potencialmente, o público dos teatros aqui considerados podemos recorrer, ainda, à análise da programação veiculada por eles que, supõe-se, está mais ou menos voltada a satisfazer às necessidades de determinado perfil de público. Para facilitar a análise, podemos dividir os teatros acima listados entre instituições públicas e privadas, sendo que aqui há porcentagem um pouco superior para os últimas, que somam 6/10 teatros considerados. A partir dessa divisão inicial, podemos notar as nuances com relação a reputação e ao tipo de programação que eles comumente veiculam.

Programação 1998-1999 -Teatros Públicos			
Grupo	Peça	Teatro	Valor dos ingressos
<i>Companhia do Latão</i>	<i>Santa Joana dos matadouros</i>	Teatro João Caetano	R\$10,00
<i>Folias d'Arte</i>	<i>O assassinato do anão do caralho grande</i>	Teatro Sergio Cardoso	R\$10,00
<i>Pia Fraus</i>	<i>Malefícios da mariposa</i>	CCSP - Sala Jardel Filho	R\$6,00
<i>Parlapatões</i>	<i>De cá pra lá', de lá pra cá</i>	CCSP - Sala Adoniran Barbosa	R\$8,00
<i>Companhia do Latão</i>	Remontagem de <i>Ensaio para Danton</i>	CCSP- Sala Adhemar Guerra	R\$8,00
<i>Companhia do Latão</i>	<i>O nome do sujeito</i>	Teatro de Arena Eugênio Kusnet	R\$15,00

Os teatros públicos podem ser divididos em dois pares de similitude: o primeiro abrangendo os teatros *Sérgio Cardoso* e *João Caetano* – ambos fundados ao longo dos anos 1950, no momento de estruturação do campo; e o segundo incluindo o *Teatro de Arena Eugênio Kusnet* e o teatro do CCSP. Sobre o Teatro Sergio Cardoso, atual nome do antigo *Teatro Bela Vista*, ele foi reinaugurado em 1980 pela municipalidade e, para a ocasião, foi encenado um espetáculo com roteiro do próprio Sergio Cardoso e com Nydia Lícia, Humberto Magnani, Emílio Di Biasi, entre outros no elenco dirigido por Gianni Ratto. Em seguida, a peça *Rasga Coração* – texto de Vianninha, em montagem com Raul Cortez e direção de José Renato – cumpriu a primeira temporada do novo teatro que, a partir de 2004, passou a ser administrado pela APPA (Associação Paulista dos Amigos da Arte),

desde quando notamos uma programação mais eclética, incluindo os espetáculos infantis. Quanto ao *João Caetano*, teatro que também leva o nome de um importante ator brasileiro, ele serviu, à época em de sua criação, para veicular os espetáculos dos alunos da EAD, entre outras atividades. Mas hoje o teatro também apresenta programação mais eclética, abrangendo o público adulto e infantil. Esse primeiro par tem um grau de reputação mais baixo na hierarquia cultural vigente comparado aos teatros do segundo par.

Com efeito, o teatro do CCSP e o *Teatro de Arena Eugênio Kusnet* diferenciam-se por oferecerem uma programação teatral mais ousada do ponto de vista artístico. No caso do primeiro, além da apresentação de espetáculos, o espaço frequentemente abriga mostras teatrais, como a “Mostra latino-americana de teatro de grupos”, as “Mostras de dramaturgia” etc., que conferem o tom de sua programação. Sobre o *Teatro de Arena Eugênio Kusnet*, como dito, ele funciona a partir da ocupação de diferentes grupos por via de edital público e que, portanto, também está mais afinado com o *teatro de pesquisa* possuindo, conseqüentemente, maior vocação para o experimentalismo.

No caso dos teatros privados, ainda que haja diferenças de prestígio e vocação, também podemos observar, numa análise de conjunto, a maior ousadia de repertório se comparados aos teatros de cunho abertamente comercial. Sobre esse aspecto, vale notar que a oposição estruturante entre um *teatro burguês* e um *teatro de vanguarda* também verifica-se nas características sociais do público que cada tipo de programação procura recrutar. No caso dos *teatros burgueses*, ela é mais voltada a satisfazer um perfil de público “disposto a pagar preços elevados para assistirem a um espetáculo de simples diversão que obedece, tanto em seus meios quanto em sua encenação, aos cânones de uma estética imutável durante os últimos cem anos”²²³. Em contrapartida, os *teatros de vanguarda*, por sua vez, veiculam uma programação mais arriscada, que não oferece garantias de sucesso, conforme se vê na tabela abaixo:

²²³ BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença*, op. cit. p. 34.

Programação 1998-1999 -Teatros Privados			
Grupo	Peça	Teatro	Valor dos ingressos
<i>Tapa</i>	<i>Ivanov</i>	Teatro Aliança Francesa	R\$10,00
<i>Pia Fraus</i>	<i>É o Noé, uma cosmogonia</i>	Teatro Ventoforte	R\$12,00
<i>Folias d'Arte</i>	<i>Folias Felinianas</i>	Teatro Aliança Francesa	R\$ 10,00 (quinta-feira) e R\$ 20,00 (demais dias)
<i>Parlapatões</i>	ppp@wlhmShkspr.br	Teatro FAAP	R\$20,00
<i>Parlapatões</i>	<i>Não escrevi isto</i>	SESC Pompéia	R\$15,00
<i>Tapa</i>	<i>A Serpente</i>	Teatro Aliança Francesa	R\$10,00
<i>Tapa</i>	<i>As viúvas</i>	Teatro Aliança Francesa	R\$15,00
<i>Pia Fraus</i>	<i>Navegadores</i>	SESC Consolação	Entrada franca
<i>Parlapatões</i>	<i>Projeto Pantagruel</i>	<i>Novo TBC</i>	R\$15,00

Começando por aquele que mais destoa do conjunto, o *Teatro Ventoforte*. Trata-se de um teatro que se dedica com mais ênfase ao universo infantil por meio de espetáculos e atividades vinculadas à ideia de “educação pela arte”. E que escapa, assim, aos esquemas teatrais estabelecidos, contrastando, também, com o conjunto por não se tratar de um teatro convencional, já que o espaço abriga cursos, mostras, feiras culturais etc., além de ser a sede de um veterano expoente do *teatro de grupo*.

No caso dos dois teatros do SESC, ambos se pautam pela programação mais afinada com a pesquisa e o experimentalismo, sendo que a unidade Pompéia é reconhecida por sua vocação inovadora, tendo recebido a vanguarda paulistana das mais diferentes linguagens ao longo de sua trajetória. A unidade Consolação, por seu turno, figura como aquela com maior vocação propriamente teatral²²⁴ e que abriga, desde 1982, o CPT (Centro de Pesquisas Teatrais), coordenado por Antunes Filho, diretor que compõe a chamada “Santíssima Trindade” do teatro brasileiro, ao

²²⁴ O *Teatro Anchieta*, sala do SESC Consolação, foi o vencedor da categoria “melhor programação” na já citada pesquisa “melhores teatros 2015”, realizada pela equipe **sãopaulo** do jornal *Folha de São Paulo*. No caso da peça da Pia Fraus, ela não foi apresentada nessa sala, mas na piscina da unidade.

lado de José Celso Martinez Correa e Gerald Thomas. Assim, a programação de ambas as unidades vinculam-se a um tipo de teatro mais ‘conceitual’ ou heresiarca.

Sobre o *Novo TBC*, a programação da retomada incluiu, além dos *Parlapatões*, o *Pombas urbanas*²²⁵ e o grupo *vix é*²²⁶. E, segundo sua nova diretora artística, Célia Pagan, a programação pretendia “agrupar diversas linguagens, do experimentalismo ao clássico”²²⁷, buscando acompanhar, assim, o mesmo ecletismo de repertório levado a cabo por Zampari.

Por fim, sobre o *Teatro FAAP*, a instituição abrigou nos anos 1970 espetáculos experimentalistas – como os do emblemático grupo *Ornitorrinco* - e hoje, “além de receber companhias apoia culturalmente projetos selecionados, tornando-se coprodutora”²²⁸. Atualmente a programação do teatro dedica-se à encenação de textos pouco conhecidos de dramaturgos estrangeiros de grande reputação, trazendo ao Brasil montagens que já passaram pelas principais capitais teatrais do mundo. E que contam, por vezes, com atores que acumulam reputação no meio e certo apelo midiático. Dos teatros privados em questão, o *Novo TBC* e o *Teatro FAAP* são os que mais se aproximariam do “teatro médio” ou “teatro clássico”, segundo definição de Pierre Bourdieu para designar os teatros:

que, situados entre o “teatro pobre” – no sentido econômico e estético – e os “teatros burgueses”, são teatros “que fazem troca de espectadores com todos os teatros, [e] constituem recintos neutros, cujo público é oriundo, quase de uma forma igual, de todas as frações da classe dominante, e propõem programas neutros ou ecléticos, “bulevar de vanguarda”²²⁹.

Além de tomar o espaço físico como espaço socialmente hierarquizado e considerar a programação desses teatros, podemos recorrer, ainda, à política de ingressos, buscando objetivar ainda mais nossa análise. No caso dos teatros públicos, os ingressos apresentaram oscilação de preços entre R\$ 6,00 e R\$ 15,00. Tal variação equivaleria atualmente a R\$ 15,00 e R\$ 30,00 respectivamente, tendo por base os preços praticados pelas mesmas salas nos dias que seguem. Apesar de os teatros públicos proferirem uma política de “ingressos a preços populares”, não há

²²⁵ Grupo formado em 1989 na zona leste de São Paulo, a partir do projeto *Semear asas*, idealizado pelo ator, diretor e dramaturgo peruano Lino Rojas (1942-2005). O grupo, sempre dirigido por Ilo Krugli, tornou-se referência ao trabalho de teatro em comunidade. Cf. informações disponíveis em: <http://institutopombasurbanas.org.br/quem-somos/> (consultado em 07/07/2016).

²²⁶ Este grupo apresentou, na ocasião, o musical *A versão urbana*, dirigido por Gabriel Vilela, como parte de um projeto que pretendia oferecer espaços para novos artistas mostrarem seu trabalho. Fonte: *Jornal do Grande ABC* publicado em 31/08/2000 e disponível em <http://www.dgabc.com.br/Noticia/150756/legiao-urbana-vira-peca-de-teatro>. Acesso em 15/07/2016. Não foram encontradas maiores informações sobre o grupo.

²²⁷ SANTOS, Valmir. “‘Novo Zampari’ reabre novo TBC”. *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada, 28/09/1999, p.3

²²⁸ Informação extraída do site institucional <http://www.fAAP.br/teatro/historico.asp>, consultado em 07/07/16.

²²⁹ C.f. BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença*, op. cit., p. 34 [grifos no original].

grande discrepância entre os valores praticados pelos teatros privados, que atingiu à época a quantia máxima de R\$ 20,00 – casos de um espetáculo apresentado no *Teatro FAAP* e de outro apresentado no *Aliança Francesa*. Atualmente é que a diferença de preços revela-se com mais vigor, já que o ingresso para um espetáculo nestas duas mesmas salas custa de R\$ 70,00 a R\$ 90,00 no caso da primeira e R\$ 50,00 no que tange à segunda, representando ingressos em média três vezes mais caros do que nos teatros públicos.

Assim, para além das outras características relativas ao espaço social em que os teatros estão inseridos, é bastante improvável que tal política de ingressos tenha logrado atingir outras camadas que não as frações da classe dominante. Ainda mais se levarmos em conta análises realizadas pelo estudo de Bernardo Fonseca Machado²³⁰ que, com base em dados do IBGE, aponta que no município de São Paulo somente as pessoas que dispõem de mais de 10 salários mínimos comprometeriam 1,9% de sua renda com despesas referentes à recreação e cultura. O número corresponde a 3,9% da população total que, de acordo com o IBGE, estaria disposta a comprometer uma parcela de seu orçamento, como R\$60,00 (equivalentes a um par de ingressos a preços populares, hoje,) para ir ao teatro.

Salvo exceção – caso aqui de *Gigantes de Ar* e da *Pia Fraus* – e, para além das particularidades de cada estabelecimento teatral, podemos aproximar essa programação daquela dos “teatros pobres”²³¹, que são pobres no sentido econômico e estético e que se dirigem às frações da classe dominante rica em capital cultural e mais pobre em capital econômico. Consideração que se combina à análise feita anterior segundo a qual, do ponto de vista da formação do *habitus*, esse teatro também exige do público um sistema de disposições cultivadas, mais afinadas às heresias do *teatro de pesquisa*. O que equivale a dizer que, a despeito da ideologia democrática que de maneira geral permeia o discurso da arte de vanguarda, essa programação atingiu potencialmente as frações dominadas da classe dominante – intelectuais, universitários de classe média, além dos próprios pares. Vejamos, na tabela abaixo, se tais características sofrem alterações no desenvolvimento do movimento, atentando para os teatros em que aquela programação estreou entre 2000 e 2002.

²³⁰ MACHADO, Bernardo Fonseca. *Iluminando a cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo*, op.cit.

²³¹ BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença*, op. cit.

Programação 2000-2002			
Grupo	Peça	Teatro de estreia em São Paulo	Valor dos ingressos
TUOV	<i>Brasil Quinhentão!?</i>	Sede do TUOV, Bom Retiro/SP	Entrada franca
Tapa	<i>Contos de Sedução</i>	Teatro Aliança Francesa	R\$ 10,00 (quinta); R\$15,00 (sexta e domingo) e R\$20,00 (sábado)
Tapa e Folias d'Arte	Surabaya, Johnny!	Teatro da Aliança Francesa	R\$10,00
Tapa e Folias d'Arte	<i>Happy End</i>	Galpão do folias	R\$20,00
Folias d'Arte	<i>Tronodocrono</i>	Centro Cultural Monte Azul	R\$5,00
Pia Fraus Teatro	<i>Frankenstein</i>	Teatro Augusta	R\$10,00
Pia Fraus Teatro e central do Circo	<i>Farsa Quixotesca</i>	Teatro Popular do SESI	Entrada franca
Companhia do Latão	<i>A comédia do trabalho</i>	SESC Consolação	R\$15,00
TUOV	<i>João Candido do Brasil – A revolta da chibata</i>	Casa de Cultura do TUOV, Bom Retiro/SP	Entrada franca
Tapa	<i>Os órfãos de Jânio</i>	Teatro Aliança Francesa	R\$ 10,00 a R\$ 25,00
Tapa	<i>Major Barbara</i>	Teatro Aliança Francesa	R\$10,00
Folias d'Arte	<i>Pavilhão 5</i>	Galpão do Folias	R\$15,00
Folias d'Arte	<i>A maldição do Vale Negro</i>	Galpão do Folias	R\$15,00
Folias d'Arte	<i>Babilônia</i>	Galpão do Folias	R\$15,00
Pia Fraus Teatro	<i>Bichos do Brasil</i>	Teatro Popular do SESI	Entrada franca
Parlapatões, patifes & paspalhões	<i>Sardanapalo</i>	TBC	De R\$ 15,00 a R\$ 25,00

Parlapatões, patifes & paspalhões	<i>Pantagruel</i>	Teatro Anchieta – SESC Consolação.	De R\$ 10,00 a R\$ 20,00
Companhia São Jorge de variedades	<i>Biedermann e os incendiários</i>	Teatro de Arena Eugênio Kusnet	R\$10,00
Companhia do feijão	<i>Antigo 1850</i>	CCSP - Sala Adhemar Guerra	R\$10,00
<i>Teatro Oficina</i>	<i>Os Sertões. A Terra.</i>	<i>Teatro Oficina</i>	R\$30,00
Tapa	<i>A importância de se fiel</i>	SESC Vila Mariana	R\$ 10,00 a R\$30,00
Tapa	<i>Executivos</i>	Espaço Promon	R\$30,00
Folias d'Arte	<i>Pássaros da Noite</i>	Galpão do Folias	R\$15,00
Folias d'Arte	<i>Frankenstein</i>	Galpão do Folias,	R\$15,00
Folias d'Arte	<i>Single Singer Bar</i>	Galpão do Folias,	R\$15,00
Pia Fraus Teatro	<i>Histórias do Mar do Mundo</i>	Clube da Cidade – Ibirapuera, São Paulo	Entrada franca
Pia Fraus Teatro	<i>A lenda do Guaraná</i>	SESC Pompéia	Entrada franca
Companhia do Latão	<i>Auto dos Bons Tratos</i>	Teatro Cacilda Becker	R\$10,00
Companhia São Jorge de variedades	<i>As bastianas</i>	Peça itinerante	Entrada franca
Engenho teatral	<i>Pequenas histórias que à história não contam</i>	Engenho teatral	Entrada franca

Aparecem como espaços novos aqui a *Casa de cultura do TUOV*, o *Galpão do Folias*, *Teatro Augusta*²³², o *Teatro popular do SESI*²³³, o *Centro cultural Monte Azul*²³⁴, o *Teatro*

²³² Trata-se do antigo Auditório Augusta, fundado 1973 e que abrigou diversas montagens inovadoras, das quais a primeira montagem brasileira da peça *Entre quatro paredes* de Jean Paul Sartre, tornando-se um dos mais importantes teatros da cidade entre 1970-80, quando era administrado pelo cineasta Luiz Sergio Person. Após sua morte, a atividade do teatro foi decaindo e o fechamento se tornou inevitável. Encerrando as atividades em 1996, o espaço é reformado e reinaugurado em 1999 com o nome de Teatro Augusta. Fonte: DECIA, Patrícia. “Auditório Augusta será recuperado”. *Folha de São Paulo*, – Ilustrada, 19/05/1997, p. 3. Localizado na rua que lhe dá o nome, o teatro fica na região central da cidade que hoje integra o circuito do teatro de grupo.

²³³ Localizado na Avenida Paulista, no prédio da FIESP, o Teatro Popular do SESI foi uma companhia de teatro popular brasileira que existiu entre os anos de 1962 e 1993, dirigida por Osmar Rodrigues Cruz, com objetivo inicial de levar

*Oficina*²³⁵, o SESC Vila Mariana²³⁶, o *Espaço Promon*²³⁷, o Clube da Cidade - Ibirapuera²³⁸, *Teatro Cacilda Becker*²³⁹ e o *Engenho teatral*²⁴⁰. Novamente, é notável que a programação circulou majoritariamente em espaços localizados em regiões privilegiadas e centrais da cidade, com exceção do *Centro cultural Monte Azul* e do *Engenho teatral*. Uma diferença é que agora predominam os teatros privados, sendo o *Teatro Cacilda Becker*, o CCSP e o *Clube da Cidade – Ibirapuera* os únicos espaços públicos no universo de dezessete instituições culturais. Estas, por sua vez, mantêm as características do tipo de programação afinada aos “teatros pobres”, que recrutam o público da fração dominada da classe dominante, isto é, intelectuais, artistas, universitários e também setores da classe média. Destaques podem ser feitos ainda ao *Espaço Promon* e ao *Teatro Augusta*, mais próximos dos “teatros médios”.

Quanto à política de ingressos, nota-se o aumento das peças com entrada franca, que somaram quase 1/3 do total. E, quando houve cobrança, a variação de valor foi de R\$5,00 a R\$ 30,00, que não apresentando diferença significativa em relação ao ciclo anterior, mantendo-se, portanto, as mesmas estimativas.

teatro gratuitamente aos trabalhadores da indústria. Hoje, o teatro popular do Sesi passou a ser palco de atividades de diferentes encenadores convidados pelo próprio Sesi a dirigirem seus espetáculos naquela casa. Fonte: <http://www.sesisp.org.br/cultura/teatro-do-sesi-sao-paulo.htm>. Consultado em 20/07/2016.

²³⁴ O Centro Cultural Monte Azul foi fundado em 1991 dentro da Associação Comunitária Monte Azul e desde a sua fundação busca desenvolver atividades ligadas às linguagens artísticas como música, dança, artes visuais, teatro etc., com a missão de contribuir com a formação cultural das pessoas das comunidades do Jardim São Luis e arredores, levando cultura e arte à comunidade. Fonte: <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/espaco/97/>. Consultado em 20/07/2016.

²³⁵ Lendário teatro que abriga o grupo de mesmo nome, localizado na Rua Jaceguai, nº 520, no bairro do Bixiga. Depois de um incêndio em 1966 e várias reformas, o teatro é projetado em 1984 pela premiada arquiteta Lina Bo Bardi, que também desenhou outros dois prédios emblemáticos da cidade: o MASP e o SESC Pompéia. O *Teatro Oficina* foi tombado pelo patrimônio histórico e foi eleito recentemente pelo "Observer", jornal dominical do "Guardian", como o melhor teatro do mundo por sua estrutura arquitetônica. Fonte: “Projeto arquitetônico do *Teatro Oficina* é eleito melhor do mundo, diz jornal” *Folha online*, Ilustrada, 12/09/2015, sem autor .. Vale ressaltar que é este emblemático teatro que passa a abrigar as atividades do movimento a partir de 2000, dando maior visibilidade às reuniões e constituindo-se, provavelmente, na maior contribuição do grupo ao *Arte contra a Barbárie*.

²³⁶ Outra unidade renomada da instituição, localizada em bairro privilegiado localizado na região centro-sul.

²³⁷ Espaço para peças e eventos corporativos localizado na Avenida Juscelino Kubitschek, nº 1830, no Itaim Bibi, bairro nobre localizado na zona oeste de São Paulo.

²³⁸ Faz parte dos 41 clubes administrados pela prefeitura da cidade destinados ao lazer, oferecendo atividades físicas e recreativas para a população. Esta unidade está localizada na Rua Pedro de Toledo, nº 1651 na Vila Clementino, região valorizada na zona sul da cidade.

²³⁹ Inaugurado em 25 de janeiro de 1988, o *Teatro Cacilda Becker* foi projetado para suprir uma demanda de teatros na zona oeste da cidade. Localizado na Rua Tito, nº 295, na Lapa, é o único teatro da prefeitura naquela região, que no entanto conta com outros espaços de cultura e lazer. Após reforma, o Cacilda Becker foi reinaugurado em 2009. O nome é uma homenagem à atriz Cacilda Becker (1921 – 1969) considerada uma das maiores atrizes de palco do Brasil. Fonte: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/teatros/cacilda_becker/index.php?p=7302. Consultado em 20/07/2016.

²⁴⁰ Em sua busca por um teatro itinerante, o Engenho teatral criou um teatro móvel que no momento está montado na Radial Leste, dentro do Clube Escola Tatuapé, considerado um bairro rico dentro do conjunto de bairros que compõem a desprestigiada zona leste da cidade.

3.6 - Recepção da mídia e da crítica: a relação das obras com o jornalismo cultural

Trata-se agora de identificar a maneira pela qual essa programação repercutiu na mídia e foi analisada pelo jornalismo cultural da cidade, tomado enquanto parte do aparelho de celebração que, apresentando-se de forma mais dissimulada e, portanto, mais eficaz que a publicidade, tem a função de “descrever e, ao mesmo tempo, prescrever, de prescrever sob a aparência de descrever, enunciar prescrições que tomam a forma de descrição [...]”²⁴¹, inserindo-se, portanto, nas lutas por legitimidade artística. Desse modo, a despeito das denúncias desses agentes quanto ao pouco espaço que lhes é conferido na mídia cabe, primeiramente, qualificar as diferentes mídias bem como o espaço que lhes é dispensado relativizando, assim, a denúncia²⁴².

Se por um lado a mídia televisiva não dá destaque em seus programas às notícias culturais de maneira geral e, menos ainda, ao teatro – e quando o faz é para divulgar algum espetáculo de cunho comercial em que ela própria é parte interessada²⁴³ – nos veículos impressos, por sua vez mais elitizados, há uma tradição de reserva de espaço às notícias culturais. O primeiro a dar destaque ao tema foi o jornal *O Estado de São Paulo* a partir da criação, em 1956, do seu suplemento *Cultura*, que tinha então perfil muito diferente do atual *Caderno 2*. Naquele período, o suplemento de publicação semanal era um porta-voz das discussões travadas no meio acadêmico por intelectuais oriundos da Universidade de São Paulo como Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, entre outros, que eram então os “jornalistas” responsáveis pela divulgação e análise das produções do campo artístico. Adiante, na década de 1970, a *Folha de São Paulo* também lançou seu caderno semanal dedicado à cultura, o *Folhetim*, marcado pela presença constante dos poetas concretistas Haroldo e Augusto de Campos. Tais suplementos foram sucedidos pelas publicações diárias do *Caderno 2* (*O Estado de São Paulo*) e da *Ilustrada* (*Folha de São Paulo*), que serão as fontes fundamentais para a análise proposta por este subcapítulo. Mas, antes de empreendê-la, convém sinalizar que o perfil desses cadernos mudou muito ao longo desses anos, sendo que hoje:

o perfil acadêmico dos escritores deu lugar a jornalistas, que começaram a especializar-se na área cultural. Isso significou mudança bastante radical no perfil desses veículos [que] deixaram de lado o caráter ensaístico e analítico dos primeiros textos e passaram a utilizar técnicas de redação presentes nos demais

²⁴¹ BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença*, op. cit., p. 165.

²⁴² As análises contidas neste e nos próximos parágrafos estão embasadas no trabalho de FRAGOAZ, Eduardo. *A moeda da arte*, op. cit., p. 309.

²⁴³ A exemplo da propagandas de peças veiculadas pela TV Globo, acompanhadas do *slogan*: “Cultura [ou teatro], a gente vê por aqui”.

cadernos. Essa mudança de linha editorial não significa que os acadêmicos tenham sido totalmente alijados, eles continuam presentes, agora, entretanto, como convidados, nos periódicos de maior circulação²⁴⁴.

No primeiro período considerado (1998-99), os principais autores das matérias sobre a programação teatral são Valmir Santos²⁴⁵ e Nelson de Sá²⁴⁶, pela *Folha de São Paulo*; e Mariângela Alves de Lima²⁴⁷ e Beth Néspoli²⁴⁸ pelo *O Estado de São Paulo*. Atestando a caracterização realizada por Fragoaz, vemos que nessa pequena amostra predomina o perfil dos “jornalistas que se especializaram na área cultural”, com matiz maior de crítica para as matérias assinadas por Mariângela Alves de Lima, todavia distante do teor dos debates realizados pelos acadêmicos de outrora. Do ponto de vista do conteúdo, esse jornalismo cultural está baseado em dois perfis de matérias cumprindo funções distintas: 1) matérias que se propõem a divulgar fatos novos, como lançamentos e estreias; e 2) aquelas que pretendem comentar as produções lançadas. No primeiro caso, elas assumem características de reportagem, com textos mais “informativos”, enquanto que no segundo expressam seu caráter opinativo, assumindo nuances de crítica, resenha ou ensaio.

No primeiro ciclo da programação, pode-se afirmar que as peças repercutiram positivamente nos jornais, que acolheram as 16 das 20 peças (considerando individualmente aquelas 5 peças curtas dos *Parlapatões*, que foram assunto de matérias individuais) com 37 matérias em seus cadernos dedicados ao jornalismo cultural²⁴⁹. O grupo que mais recebeu destaque da imprensa escrita foi o

²⁴⁴ FRAGOAZ, Eduardo. *A moeda da arte*, op. cit., p. 310.

²⁴⁵ Jornalista e mestre pelo programa de pós-graduação em artes cênicas da ECA/USP, dedica-se à cobertura de teatro desde 1992, tendo criado recentemente (2010) o *Teatrojornal* – leituras de cena, *site* de cultura dedicado à reportagem e crítica teatral (disponível em: <http://teatrojornal.com.br/>). Além de Valmir Santos, Beth Néspoli também é editora e colaboradora do Teatrojornal.

²⁴⁶ Jornalista, assinou por oito anos a coluna “toda mídia” e por dez anos a coluna “No ar”. Foi editor da *Ilustrada*, além de crítico de teatro. Publicou a coletânea teatral “Divers/idade” pela Hucitec, foi assistente de direção de “As Boas” e tradutor de “Hamlet” em montagem do *Teatro Oficina*. Em 2003, dirigiu a peça “4.48 Psicose” (fonte: <http://todamidia.folha.blog.uol.com.br/perfil.html>, consultado em 12/7/2016).

²⁴⁷ É crítica e pesquisadora do teatro brasileiro. Após frequentar o curso de teoria da ECA/USP, inicia-se na crítica jornalística, no *O Estado de S. Paulo*, em 1971, onde permanece como crítica especializada. Entre 1973 e 1977, ministra aulas de história do teatro na escola da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Integra a equipe de pesquisa em Artes Cênicas do Idart, hoje fundido ao Centro Cultural São Paulo - CCSP, desenvolvendo carreira como investigadora entre 1978 e 1987. Ao menos dois títulos de grande repercussão nascem nesse período: *Teatro Operário na Cidade de São Paulo*, escrito em companhia de Maria Thereza Vargas e *Imagens do Teatro Paulista*, reunião de fotos de marcantes realizações na cidade de 1900 a 1985. (Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa100326/mariangela-alves-de-lima>, consultado em 12/07/16).

²⁴⁸ É jornalista e doutoranda em Artes Cênicas pela ECA/USP. Durante 15 anos, entre 1995 e 2010, escreveu no *Caderno 2* do jornal *O Estado de S. Paulo*, atuando como repórter especializada em teatro e, a partir de 2003, também como crítica teatral. Foi jurada do Prêmio Shell e da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Tem artigos publicados na revista Sala Preta da ECA-USP; no livro *Próximo Ato: Teatro de Grupo*; e na Revista Cult (Fonte: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4410843U1>, consultado em 12/07/16).

²⁴⁹ Os anexos 10 e 11 trazem a relação de todas essas matérias.

Parlapatões, num total de 8 reportagens que divulgaram a quase totalidade das estreias do grupo. Especificamente no que tange à produção deste grupo, apenas *Água fora da bacia* e *Os mané* – espetáculos curtos que integraram o projeto *Pantagrue* – não receberam atenção da grande mídia impressa. Os outros dois casos de peças que não receberam atenção da imprensa escrita foram as montagens de *Assassinato do anão do caralho grande*, do *Folias d'Arte* e *Malefícios da mariposa*, da *Pia Fraus*. Refletindo sobre a ausência da cobertura jornalística, no caso das peças dos *Parlapatões* podemos supor que o silêncio tenha ocorrido em virtude de outras peças de maior fôlego²⁵⁰ terem concorrido para que aqueles dois espetáculos curtos do grupo, que recebeu vários destaques em outras ocasiões, ficassem fora das páginas de cultura. Quanto aos dois outros espetáculos silenciados pelos jornais, estranha o fato de se tratarem de montagens de autores consagrados, Plínio Marcos e Federico Garcia Lorca, conforme dito. Além disso, são montagens que receberam prêmios²⁵¹, o que faz supor que o silêncio não tenha decorrido da “falta de qualidade artística”. No caso do *Folias d'Arte*, a ausência talvez possa ser explicada pela idade do grupo, fundado em 1997, e também devido ao fato de que aquela era a quarta montagem do *Folias* que, enquanto tal, ainda estava construindo sua reputação no campo, fato que justificaria sua menor visibilidade. Argumento que não se aplica ao *Pia Fraus*, grupo mais consolidado e reconhecido pelas instâncias de consagração do campo no referido momento. Pode-se imaginar igualmente que quando foi lançada a peça havia outras no campo concorrendo pelo disputado espaço nas páginas dos jornais, sobrepondo-se, por fim, ao premiado espetáculo infantil, por gênero mais baixo na hierarquia. Entretanto, se em São Paulo a peça foi silenciada, o *Jornal do Grande ABC* deu cobertura ao espetáculo, qualificando-o como “Uma das melhores peças que está em cartaz neste semestre no circuito infanto-juvenil (...)”²⁵².

Feitas essas considerações, podemos adentrar agora no tom que permeou essa recepção, identificando seus critérios de julgamento e as categorias de apreciação veiculados. Quanto ao perfil das matérias, predomina as reportagens de divulgação, que totalizam 33 das 37 matérias consideradas e que têm por finalidade anunciar as estreias da programação teatral. Fato que se por um lado endossa as denúncias de “esvaziamento da crítica” bastante comum nos dias que

²⁵⁰ Nesses casos de ausência de matérias, não conseguimos precisar a data de estreia dos espetáculos, o que inviabiliza determinar com precisão os outros espetáculos com lançamento no mesmo período, tratando-se então de suposição.

²⁵¹ Assunto do próximo subcapítulo.

²⁵² Caderno Cultura & Lazer do *Diário do Grande ABC*, publicado em 10/06/1999. s/a. Cabe ressaltar que esta matéria noticia o fim da temporada, não informando o tempo de cartaz, o que impossibilita saber a data de estreia e as demais estreias concorrendo no campo.

seguem²⁵³, por outro evidencia a aceitação encontrada nas instâncias de consagração, no caso o jornalismo cultural. É muito comum, conforme sugerimos, que essas matérias, ao noticiar uma estreia veicule, também, prescrições e juízos de gosto mais ou menos dissimulados enquanto empreendem a descrição dos espetáculos. Como pode ser explicitado a partir deste excerto de reportagem sobre a estreia da peça *Éonoé*, da *Pia Fraus*:

Em uma montagem inusitada, definida como um “evento cênico”, a peça parte do princípio da cosmogonia: a narrativa sobre a origem e a evolução do universo. Sem uma história linear com começo, meio e fim definidos, “Éonoé” coloca ao público uma série de questionamentos²⁵⁴.

Sob a aparência de informar o assunto da peça, ficamos sabendo que se trata de um espetáculo “inusitado”, sugerindo que ele possui a característica de fugir aos estereótipos e lugares-comuns da encenação, além de ter a capacidade de “colocar ao público uma série de questionamentos”, atributo que está em consonância com os princípios do *teatro de pesquisa*. Ademais, nota-se também o realce dado à construção de uma narrativa não linear, princípio não dramático que, por sua vez, torna-se um critério da nova legitimidade.

Outro instrumento recorrente para conceituar o espetáculo junto ao público leitor é destacar os prêmios recebidos anteriormente pelo grupo. Caso que pode ser demonstrado pela reportagem assinada por Beth Néspoli dedicada à estreia de *Gigantes de Ar*, também da *Pia Fraus*, onde lê-se no *olho*²⁵⁵ do texto que a “Companhia coleciona prêmios desde 1984” e, ao longo da reportagem cuja finalidade é noticiar a estreia, aproveita para informar também que:

(..) a Pia Fraus desenvolve uma *pesquisa de linguagem* na linha do teatro físico-visual e *acumula prêmios nacionais e internacionais* ao longo de sua trajetória. Com o espetáculo *Flor de obsessão*, baseado na obra de Nelson Rodrigues, ganhou o prêmio *Angel* de melhor espetáculo do *importante* Festival de Edimburgo no ano passado²⁵⁶.

²⁵³ Ouvimos por diversas vezes essa lamúria nas conversas com informantes. Como, por exemplo, na entrevista já citada com o diretor Luiz Carlos Moreira, que quando questionado sobre a relação do grupo com a crítica especializada, reagiu dizendo: “Crítica, que crítica? Veja bem, não existe crítica hoje, o que esses jornalistas fazem é outra coisa, mas crítica mesmo, não...não existe mais”.

²⁵⁴ POMBO, Cristiano Cipriano. “Pia Fraus estreia peça *Éonoé* em versão indor” *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 22/05/1998, p. 3.

²⁵⁵ Termo utilizado pelo jargão jornalístico em referência ao trecho do texto destacado no meio da página da matéria. Esse trecho pode ser uma declaração marcante de alguém envolvido com o assunto ou uma informação que merece algum destaque. O que o caracteriza é que ele é destacado com aspas ou em itálico, e colocado num ponto da página que o destaque visivelmente ou graficamente. Contudo, quem decide sobre isso é o editor.

²⁵⁶. NÉSPOLI, Beth.. “Gigantes do Ar’ se inspira na linguagem do circo”, *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 22/05/1998, p. D2 [grifos nossos].

E, assim, a *Pia Fraus* é conceituada por desenvolver pesquisa de linguagem, outro critério da nova legitimidade, apresentado quase como um requisito para que ela fosse aclamada com o “importante” prêmio.

Outra forma assumida por esse estilo de reportagem é a mescla entre a notícia de determinada estreia com uma entrevista, geralmente com o autor ou diretor do espetáculo. Tal recurso confere maior destaque à peça por conta da extensão assumida pelo texto no disputado espaço do caderno em uma cidade com tamanha oferta cultural. Foi o caso da reportagem de Nelson de Sá²⁵⁷ sobre a estreia da peça *Não escrevi isto*, dos *Parlapatões*. Para noticiar a novidade, o jornalista realiza uma entrevista relativamente extensa com o autor e diretor do espetáculo, Hugo Possolo, que teve então a oportunidade de discorrer sobre – e ao mesmo tempo conceituar – aspectos da criação, abrangendo desde o assunto da peça, passando pelas características da dramaturgia, das interpretações e de suas inspirações para a composição das personagens, até chegar na origem do título e, por fim, apresentar um resumo do espetáculo. Nesses casos o jornalista se exime de tecer, ele próprio, maiores considerações sobre o que é noticiado, dando espaço e voz para que o próprio produtor o faça, em posição de destaque.

Ainda mais comum que as entrevistas extensas é a inserção de citações que mesclam a voz do diretor ou do autor à do próprio jornalista, recurso que oculta, em parte, o tom opinativo do último. A exemplo da reportagem de Leonardo Cruz sobre a estreia de *Ivanov*, que dá a voz para o diretor Eduardo Tolentino dizer que: “Só agora me sinto maduro o suficiente para montar um texto tão sutil e complexo como ‘Ivanov’. Além disso, é a primeira vez que reúno um elenco com a experiência necessária para os papéis”²⁵⁸. Assim, somos colocados diante de um diretor maduro, experiente o bastante para montar um texto refinado, com elenco à altura da tarefa, tornando quase indubitável a validade artística do espetáculo noticiado. O mesmo recurso é utilizado por Valmir Santos quando dá voz, novamente, para Hugo Possolo dizer sobre o espetáculo ppp@WllmShkspr.br que “Quem não entende nada de Shakespeare vai sair do espetáculo pensando que sabe tudo; e quem sabe pouco vai se sentir estimulado a conhecer mais”²⁵⁹, de modo que o espetáculo é prescrito para todos os públicos. Além desses casos, poderíamos citar tantos outros que se utilizam de tais recursos. Mas o mais importante é notar a partir deles a maneira pela qual

²⁵⁷ SÁ, Nelson de.. “Parlapatões celebram a rua em peça”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 15/10/1998, p.4.

²⁵⁸ TOLENTINO, Eduardo. Apud CRUZ, Leonardo. “Tapa estreia ‘Ivanov’ em sua própria casa”. *Folha de São Paulo*, 16/04/1998, p. 4.

²⁵⁹ SANTOS, Valmir. “Parlapatões apresentam seu Shakespeare compactado”. *Folha de São Paulo*: Ilustrada 17/04/1998, p. 3.

o jornalismo cultural, ao divulgar a obra, tem influência decisiva no sucesso do espetáculo junto ao público, pois *hierarquiza, distingue, privilegia e exclui uns em relação a outros*, levando os leitores dos jornais a utilizarem-no como norteador de suas escolhas²⁶⁰.

Mas se nas matérias com perfil de reportagem de divulgação o jornalista se utiliza de uma série de subterfúgios e recursos para ocultar seu caráter opinativo ou prescritivo, o mesmo não ocorre com as matérias que pretendem comentar os espetáculos lançados e que assumem ares de crítica, estilo em que o jornalista exprime mais abertamente sua visão sobre o espetáculo. Como dissemos, foram poucas as matérias com esse perfil sobre a programação analisada, sendo todas elas assinadas por Mariângela Alves de Lima, totalizando quatro matérias que abrangeram os espetáculos *Navegadores*, da *Pia Fraus*; *Ivanov* do grupo *Tapa* e *O nome do sujeito* e *Santa Joana dos Matadouros*, ambos da *Cia. do Latão*.

Desviando-se do tom normativo ao comentar a peça *Navegadores*, a crítica exprime sua principal ressalva ao espetáculo logo no título e na chamada do artigo que anunciam: “*Pia Fraus tenta resgatar mitos marinhos dentro de uma piscina [mas] Visualmente bonito, o espetáculo ‘Navegadores’ sofre, porém, de certa anemia de significados*”²⁶¹. Abandonando o tom elogioso, é apresentado ao leitor um espetáculo que “tenta” ao invés de realizar algo, e que ainda padece da fraqueza de significado. E no *olho*, o texto arremata: “Figuras mais seduzem que desafiam” e assim, somos convidados a assistir a uma peça que, quando muito, possui atributos plásticos a despeito de sua incapacidade de provocar reflexão, valor tão caro à nova legitimidade e que leva o leitor ‘atenado’ a questionar a validade da experiência estética.

Tom distinto é assumido pela mesma jornalista ao comentar *Ivanov*, do grupo *Tapa*. A matéria começa por destacar e ao mesmo tempo qualificar a capacidade do grupo em atualizar o texto do autor russo a partir da introdução de recursos contemporâneos e destaca no *olho* que “Atores são excelentes em todos os papéis”²⁶². Como se vê, é a própria autora que coloca a sua autoridade de crítica para fazer o julgamento.

Nas demais matérias da mesma jornalista comentando agora as peças da *Cia. do Latão* predomina igualmente o discurso assertivo. Sobre *O nome do sujeito*, Mariângela Alves de Lima destaca a temática social presente na peça ao dizer que “a encenação junta base teórica a

²⁶⁰FRAGOA, Eduardo. *A moeda da arte*, op. cit., p. 311-12 [grifos nossos].

²⁶¹LIMA, Mariângela Alves de. “Pia Fraus tenta resgatar mitos marinhos dentro de uma piscina” *O Estado de São Paulo*, 16/7/1999 – Caderno 2 p. D 26.

²⁶²Idem. “Tapa atualiza narrativa de Chekhov em ‘Ivanov’”. *O Estado de São Paulo*, 8/5/1998 – Caderno 2, p. D2.

particularidades históricas e culturais da vida brasileira [e destaca que o] trabalho é inspirado na obra de Gilberto Freire”²⁶³. Logo no início o texto ressalta a “ousadia de querer refletir sobre temas atuais da vida brasileira”. Nota-se que a “ousadia” é um adjetivo muito utilizado pelos especialistas do campo artístico para qualificar as obras de vanguarda e que, nesse caso, aparece somada à capacidade de refletir sobre a vida brasileira – capacidade que se torna virtude, conforme enunciado anteriormente. Seguindo sua argumentação, Mariângela Alves opinará adiante que

A bem da verdade os espetáculos anteriores, todos muito bons, padeciam de uma atmosfera um pouco adensada demais, como se acontecessem nos cabarés parisienses do pós-guerra [mas, nesse espetáculo] Estamos em casa.

Já no caso da matéria sobre *Santa Joana dos matadouros*, a jornalista alterna entre o tom assertivo e o reticente. Classificando o espetáculo enquanto uma “oportuna montagem do texto de Brecht”²⁶⁴, a matéria inicia contextualizando o leitor sobre o momento histórico em que o dramaturgo alemão escreveu o texto, bem como sobre os objetivos do próprio texto, apresentando as personagens que “conduzem o público às estranhezas da superestrutura capitalista”. E, após tecer considerações sobre o efeito de empatia, ela julga que “a escolha da Cia. do Latão, dando maior ênfase à formação da consciência crítica de Joana D’Arc, parece especialmente oportuna”. Diferentemente das reportagens de divulgação, novamente aqui a jornalista não oculta o tom opinativo, não se furtando, inclusive, de tecer juízos negativos, quando é o caso. Por exemplo quando afirma que:

Em alguns momentos do espetáculo, faz falta uma intervenção mais inteligente e reflexiva de Bocarra.[...] Do modo como a personagem é apresentada nessa encenação, exasperadamente lenta, evidentemente hipócrita e, de um modo geral, repulsiva, se perde esse traço de esperteza e oportunismo”²⁶⁵.

De maneira geral, a matéria qualifica o espetáculo fundamentalmente por sua capacidade de produzir a crítica, nesse caso a crítica anticapitalista, inserindo a peça no espaço das obras que são “boas” por sua capacidade de gerar reflexão, em consonância com os princípios do gênero épico/narrativo. No mais, embora nesse perfil de matérias possa haver reservas com relação a alguma característica do espetáculo, o próprio fato dele ser selecionado e receber comentários

²⁶³Esta e as demais citações contidas no parágrafo foram extraídas de: LIMA, Mariângela Alves de. “O Nome do Sujeito une dilemas míticos e temas sociais”. *O Estado de São Paulo*, 23/10/1998 – Caderno 2, p. D4.

²⁶⁴LIMA, Mariângela Alves de. “Companhia do Latão faz oportuna montagem do texto de Brecht” *O Estado de São Paulo*, 12/6/1998. Caderno 2, p. D3.

²⁶⁵ Idem, *ibidem*.

críticos já o distingue na programação da cidade, sendo sempre preferível então receber uma “crítica negativa” do que nenhuma. Além disso, outra característica presente nesse perfil de textos é que eles se dirigem a leitores já iniciados, diferentemente das reportagens que abrangem de modo indiferenciado os leitores dos guias culturais.

Passando para o segundo momento da análise, considerando agora a programação de 2000 a 2002²⁶⁶, temos que dos trinta espetáculos que compõem essa agenda, 26 foram assunto de 47 matérias dos dois principais cadernos culturais da cidade. Desta vez, os espetáculos que não tiveram cobertura da mídia impressa foram: *Bichos do Brasil*, *Histórias do mar do mundo* e *A lenda do guaraná*, da *Pia Fraus* e *Pássaros da noite*, do *Folias d’Arte*, as mesmas companhias que tiveram espetáculos silenciados na agenda passada. Nos casos da *Pia Fraus*, novamente surpreende o descaso da mídia, principalmente no caso de *Bichos do Brasil*, uma peça premiada e que fez diversas temporadas em São Paulo. No caso de *Histórias do mar do mundo* fato que pode explicar, em partes, a desatenção é o fato dela ter circulado fora dos circuitos convencionais; já *A lenda do Guaraná* possui a particularidade de ter sido criada para a exposição *Amazônia Br*, do *SESC Pompéia* e, apesar de estar ao abrigo da instituição, não estava no circuito teatral de maneira estrita. No caso do espetáculo do *Folias d’Arte*, de maneira geral a peça não alcançou visibilidade, seja do jornalismo, das premiações ou de demais circuitos de consagração, dificultando inclusive a obtenção de informações sobre ela. Em comparação aos demais espetáculos do grupo, as particularidades deste estão na dramaturgia – que desta vez prima pela montagem do texto já existente – e na direção, assinada por um artista exterior ao grupo, o Roberto Lage.

Quantificadas as matérias e identificadas as ausências podemos passar à análise geral sobre seu conteúdo. Quanto aos jornalistas, eles permanecem basicamente os mesmos, acrescentando-se Kil Abreu²⁶⁷ e Dib Carneiro Neto²⁶⁸, pelos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, respectivamente, que assinam matérias com perfil mais próximo da crítica. Perfil que, no entanto,

²⁶⁶ Os anexos 10 a 14 trazem a recepção das peças pelo jornalismo cultural de 1998 a 2002.

²⁶⁷ Jornalista, crítico e pesquisador do teatro pós-graduado em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Atual curador de teatro do Centro Cultural São Paulo (CCSP), foi crítico do jornal *Folha de S.Paulo* e da revista *Bravo!* Dirigiu o Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura/SP (2003/2004), onde gerenciou alguns dos principais programas artísticos da cidade, como o Formação de Público e o Programa Municipal de Fomento ao Teatro. Foi curador dos festivais de Curitiba, Recife e Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto e por dez anos, foi professor e coordenador pedagógico da Escola Livre de Teatro de Santo André e por oito anos jurado do Prêmio Shell/SP. Mantém estudos sobre dramaturgia e teatro brasileiro contemporâneo. Fonte: <http://teatrojornal.com.br/author/kil/>. Consultado em 21/07/2014.

²⁶⁸ É jornalista, crítico e dramaturgo. Formado em jornalismo pela ECA/USP, ingressa no jornal *O Estado de São Paulo* em começo dos anos 1990 e pouco tempo depois já está na equipe do Caderno 2, chegando ao posto de editor no início dos anos 2000. Desde 1991 é crítico de teatro infantil e membro da comissão de teatro infantil da APCA. Sua estreia como dramaturgo acontece somente em 2005. Fonte: http://teatropedia.com/wiki/Dib_Carneiro_Neto. Consultado em 1/07/2016.

segue sendo minoritário somando apenas 9 textos frente as 21 reportagens que dão o tom do jornalismo cultural. Nestas, o tom assertivo e as técnicas e recursos de redação permanecem quase inalterados, sofrendo pequenas nuances de acordo com algumas características da nova agenda.

Como, por exemplo, no que tange aos atores. Se na agenda passada o jornalismo deu pouca atenção e destaque aos elencos – chegando no máximo a julgá-los genericamente, sem colocar nenhum ator ou atriz em posição de destaque, nas matérias desse ciclo houve dois casos em que atores ganharam evidência. Um na matéria de Valmir Santos²⁶⁹ sobre a peça *Auto dos bons tratos da Cia do Latão*, que se utiliza do recurso de mesclar reportagem com entrevista que, desta vez, dá voz não apenas ao diretor, mas também ao ator Ney Piacentini para comentar o trabalho. O outro caso em que o elenco ganha destaque é em decorrência da presença das “grandes intérpretes”. Etty Fraser e, principalmente, Natalia Timberg, que foram colocadas em posição de relevo pela cobertura jornalística, como fica nítido nas matérias de Marici Salomão e Mariângela Alves de Lima²⁷⁰, que dão enorme destaque ao virtuosismo da “grande atriz”. Se a primeira a coloca em primeiro plano na reportagem de divulgação da peça, a segunda dedica uma matéria crítica, publicada na mesma página, para comentar a “Elegância e coerência [que] marcam suas mais de quadro décadas de atividades artísticas”²⁷¹, iniciadas no TBC. Ainda a respeito dessa peça, Sergio Salvia Coelho vai entender que “Grupo Tapa une e consagra três gerações de bons atores”²⁷². Salvo algumas particularidades como essas, o que é notável nesses anos é que determinados critérios de percepção e categorias de apreciação vão ganhando força, afirmando a legitimidade do *teatro de pesquisa*, base do trabalho dos grupos.

Nesse sentido, a temática histórica ou social e até a própria “politização” do teatro – critérios que tinham sido desprestigiados nas últimas décadas – voltam a ser atributos e, junto com eles, adjetivos como inteligência, reflexão ou crítica social estarão cada vez mais presentes nos julgamentos assertivos das peças. Como fica nítido no excerto da matéria de Beth Néspoli sobre o musical Babilônia, do *Folias d’Arte*, quando descreve o grupo e o espetáculo nos seguintes termos:

Alguns dos melhores e mais premiados dos espetáculos do Grupo Folias d’Arte, dirigido por Marco Antonio Rodrigues, são musicais que têm em comum uma contundente crítica social levada à cena com boas doses de humor”²⁷³.

²⁶⁹ SANTOS, Valmir. “Auto dos bons tratos estreia em Curitiba” *Folha de São Paulo*, 27/03/2002 – Ilustrada, p. 3.

²⁷⁰. Respectivamente, SALOMÃO, Marici. “Natalia Timberg brilha no palco com fina ironia” e LIMA, Mariângela Alves de. “Ela é a mais europeia de nossas atrizes”. *O Estado de São Paulo*, 14/11/2002 – Caderno 2, p. D4.

²⁷¹ Idem; ibidem.

²⁷² COELHO, Sergio Salvia. “Grupo Tapa une e consagra três gerações de bons atores”. *Folha de São Paulo*, 06/10/2002 – Acontece, p. 1.

²⁷³ NÉSPOLI, Beth. “Bufões a caminho do sonho” *O Estado de São Paulo*, 12/10/2001 – Caderno 2, p. 9.

Sem deixar de lado a alusão a prêmios enquanto recurso para conceituar o grupo, a jornalista destaca que os “melhores” espetáculos do grupo são os que têm a propriedade de fazer contundente crítica social.

Tais critérios serão intensificados pela atuação das então jovens companhias que vão ganhando espaço no campo – a *São Jorge de variedades* e a *Cia. do feijão* que, respaldadas pelo trabalho dos grupos pioneiros do movimento, já se inscrevem no espaço das obras a partir dessas prerrogativas. Parece significativo que das mencionadas 9 matérias com viés crítico produzidas no período, quatro tenham sido dedicadas a dois espetáculos destas companhias – *Biedermann e os incendiários* e *Antigo 1850*; dividindo-se as outras cinco em duas para o *Folias d’Arte* por *Tronodocrono* e *Babilônia*; outras duas para os *Parlapatões* por *Sardanapalo* e *Pantagruel* e uma para a *Cia. do Latão* por *Auto dos bons tratos*. Assim, é perceptível que nas minguadas matérias de viés crítico ao longo desses anos, foi dado privilégio em comentar as produções dos novos agentes que passaram a ter respaldo no meio. No ciclo anterior, por exemplo, se a *Cia do Latão* não foi aclamada com premiações, por outro lado recebeu bastante atenção da crítica, conforme esperamos ter demonstrado. Neste ciclo, a peça *Antigo 1850*, da *Cia. do feijão* foi aclamada em matéria crítica de Kil Abreu quando julgou que “Em pouco tempo de criação, a *Companhia do feijão* vem articulando uma trajetória de *pesquisa artística consequente*, inspirada na ideia de um *teatro preocupado com as contradições sociais brasileiras*.”²⁷⁴. E *Biedermann e os incendiários*, da *Cia São Jorge de variedades*, foi qualificado pelo mesmo crítico como “projeto de inequívoca *vocação política*”²⁷⁵, por sua vez anunciado na matéria de Mariângela Alves de Lima como “Espetáculo [que] associa graça e *inteligência* na dose certa”²⁷⁶, concluindo que:

O mérito desse espetáculo está em não dissociar graça e *inteligência* e em não confundir a comicidade de *fundo crítico* com a farsa. [...] Esta é a quarta encenação da Companhia São Jorge de variedades, mas a integração em cena e a habilidade técnica dos atores para atuar, mover-se e cantar equivale à de veteranos no palco²⁷⁷.

²⁷⁴. ABREU, Kil. “Montagem com a Companhia do feijão une Brasil arcaico e moderno” *Folha de São Paulo*, 19/05/2001 – Ilustrada, p. 4. [grifos nossos]

²⁷⁵ LIMA, Mariângela Alves de. “Peça detona solidariedade burguesa”. *Folha de São Paulo*, 26/01/2002 – Ilustrada, p. 4. [grifos nossos]

²⁷⁶ LIMA, Mariângela Alves de. “Espetáculo associa graça e inteligência na dose certa” *O Estado de São Paulo*, 12/10/2001 – Caderno 2, p. D2. [grifos nossos]

²⁷⁷ Idem, ibidem. [grifos nossos]

CrITÉRIOS semelhantes são empregados no julgamento dos demais espetáculos. Sobre Babilônia, do *Folias d'Arte*, Kil Abreu destacou que a “peça soma *atitude política à experimentação* [e que] tem sido comum nos espetáculos do *Folias d'Arte* o uso de temas e procedimentos cênicos que fazem o *encontro ente a atitude política e a experimentação estética*”²⁷⁸. E, pela primeira vez no conjunto das matérias consideradas, Beth Néspoli assina texto com viés de crítica no mesmo jornal, comentando *O auto dos bons tratos* da *Cia do Latão*, considerando que a peça

[...] vem tentando usar a linguagem teatral para *compreender melhor a sociedade brasileira*, suas contradições e estruturas de poder. Com esse objetivo, vem perseguindo uma dramaturgia própria, criada em parceria com os atores, nos processos de ensaios, a partir de *temas que abordem, de forma dialética, aspectos da realidade brasileira*”²⁷⁹.

Poderíamos citar praticamente todas as matérias dessa amostragem, que basicamente veiculam os mesmos critérios de apreciação, consagrando a legitimidade artística dos grupos. Frente à repercussão dessa programação no jornalismo cultural, podemos constatar que ainda que esses agentes estivessem alijados dos mecanismos de incentivo fiscal conforme denunciam, por outro lado eles não estavam marginalizados dos circuitos de produção e circulação – que são também ciclos de consagração –, conforme atestado pela presença maciça dessa agenda tanto nas instâncias de circulação quanto no jornalismo cultural, dentre outros aparelhos de celebração. Ou seja, se os grupos eram dominados economicamente, do ponto de vista do capital simbólico eles estavam no polo dominante.

3.7 - Consagração – prêmios recebidos

E se a mídia, de forma mais ou menos dissimulada, ocupa lugar importante na distribuição de prestígio aos membros do campo artístico, os mecanismos de premiação constituem a forma mais explícita de imposição de valor, constituindo-se indício ainda mais evidente da acolhida desse teatro pelo corpo de especialistas do campo, que têm o poder de conferir legitimidade artística às obras que reconhece. Importante salientar que, além dos vencedores, a simples indicação a um prêmio também é capaz de conferir prestígio à obra, ao selecioná-la entre os “melhores” da categoria.

²⁷⁸ ABREU, Kil. “Peça Babilônia soma atitude política à experimentação”. Folha de São Paulo, Ilustrada online, 23/10/2001, p. 3.

²⁷⁹ NÉSPOLI, Beth. “o ‘Auto’ do nascimento do brasileiro ‘cordial’” *O Estado de São Paulo*, 04/04/2002 – Caderno 2, p. D4. [grifos nossos]

Segue, abaixo, a relação dos prêmios e indicações conferidas aos espetáculos em pauta, para que possamos dimensionar a acolhida

1998		
Grupo	Peça	Prêmios recebidos
TAPA	Ivanov	Shell (categoria iluminação para Guilherme Bonfanti) e Mambembe (categoria teatro adulto)
Folias d'Arte	Folias Felinianas	Estímulo Flávio Rangel para montagem de espetáculo (1997)
Folias d'Arte	O assassinato do anão do caralho grande	Prêmios do 5º Festival de Teatro de Resende; Mambembe
Pia Fraus	É o Noé, Uma Cosmogonia	Estímulo Flávio Rangel para a montagem do espetáculo; indicação ao Shell (1998); Cenografia; APETESP (1998)
Pia Fraus	Gigantes do Ar	Indicações ao Prêmio APETESP Melhor Coreografia, cenografia e figurino (1998)

Pia Fraus	Malefícios da mariposa	Prêmio APCA (1999) melhor direção; Prêmio Coca-Cola de teatro jovem (1999): melhor direção e produção
Parlapatões, patifes & paspalhões	ppp@WllmShkspr.br	Apetesp melhor espetáculo
Parlapatões, patifes & paspalhões.	De Cá Pra Lá, De Lá Pra Cá	Apetesp: categoria melhor direção; indicado nas categorias ator protagonista e espetáculo
Parlapatões, patifes & paspalhões.	Não escrevi isto	Estímulo Flávio Rangel para montagem de espetáculo; Shell: categoria cenário para Hugo Possolo e Luciana Bueno; indicação na categoria melhor diretor do Mambembe.
1999		
Grupo	Peça	Prêmios recebidos
Pia Fraus Teatro e Central do Circo	Navegadores	Shell (iluminação; Prêmio Coca-Cola de teatro jovem (melhor produção)

O quadro mostra que as 16 peças referentes ao primeiro ciclo foram contempladas com 21 prêmios e nove indicações, com distribuição desigual entre os grupos segundo sua idade, sendo que os mais premiados são também os mais antigos: *Tapa*, *Pia Fraus* e os *Parlapatões*, ficando os mais jovens *Folias d'Arte* e *Cia. do Latão* com menor reconhecimento de prêmios nestes anos. Quantificados os prêmios, cabe agora qualificá-los brevemente.

Começando pelo Prêmio Shell de Teatro, um dos mais tradicionais do campo, criado pela empresa 1988 com o objetivo de premiar anualmente os artistas e espetáculos de maior desempenho nas temporadas teatrais do Rio de Janeiro e São Paulo, inicialmente nas categorias autor; direção; ator; atriz; cenário e categoria especial e que depois passou a abranger também iluminação, música; inovação e homenagem - sendo as quatro primeiras categorias aquelas consideradas de maior relevância. Nas temporadas de 1998 e 1999 em São Paulo, os grupos *Tapa*, *Pia Fraus* e *Parlapatões* foram reconhecidos pela premiação²⁸⁰, ainda que em categorias de menor destaque, o que por sua vez não anula seu valor.

Outro prêmio, hoje extinto, que possuía prestígio no meio era o *Troféu Mambembe*, criado pelo Ministério da Cultura em 1977 para premiar os cinco melhores espetáculos de teatro adulto; teatro infanto-juvenil e de dança do eixo Rio-São Paulo. Na década de 1990 o prêmio foi extinto pela primeira vez, juntamente com o desmonte dos órgãos culturais promovidos pelo governo Collor. Mas em 1993, com a recriação do Ministério da Cultura, a premiação volta a existir passando então a ser administrada pela FUNARTE. No entanto, a cada ano as verbas vão sofrendo cortes paulatinos até a sua extinção completa. O ano de 1998 foi o último em que aconteceu a premiação, realizada em julho de 1999. *Ivanov* esteve entre as peças com maior destaque em São Paulo, levando os troféus de teatro adulto; diretor para Eduardo Tolentino e atriz, para Clara Carvalho. Além das indicações nas categorias: ator coadjuvante, cenógrafo e iluminador²⁸¹. Somando a repercussão da peça no jornalismo cultural com os destaques da premiação, temos que ela foi a peça de maior destaque daquela programação.

Outro prêmio recorrente é o *Prêmio Apetesp*, que foi criado em 1979 com o nome de “Zimba”, em homenagem ao diretor polonês Ziembinski. Trata-se do prêmio com maior reincidência na programação, contemplando *Éonoé*, da *Pia Fraus* na categoria melhor coreografia; além da indicação melhor figurino em *Gigantes de Ar*. Dos *Parlapatões*, ppp@WllmSkspr.br foi

²⁸⁰ Fonte: <http://www.shell.com.br/sustentabilidade/premio-shell-de-teatro.html>. Consultado pela última vez em 16/07/2016.

²⁸¹ Da sucursal do Rio. “Funarte anuncia vencedores do Prêmio Mambembe de 1998”. *Folha de São Paulo*, 19/03/1999, Ilustrada/Teatro, p. 4.; Idem. “Saem vencedores do Prêmio Mambembe”. *Folha de São Paulo*, 10/7/1999. Ilustrada, p. 4.

premiado nas categorias melhor espetáculo e melhor direção e *De cá pra Lá, De lá pra cá* indicado nas categorias protagonista e espetáculo²⁸².

Sobre o *Prêmio Estímulo Flávio Rangel* da Secretaria de Estado da Cultura, ele foi lançado em meados dos anos 1990 e interrompido algumas vezes, segundo critérios das administrações. Diferentemente dos anteriores, seu objetivo não é premiar as melhores peças, mas estimular a montagem de novos espetáculos. Dentre os aqui considerados, *Éonoé*, da *Pia Fraus*, *Folias Felinianas* do *Folias d'Arte*, *Não escrevi isto* e o *Projeto Pantagrue*, dos Parlapatões, foram produzidos como decorrência dessa premiação²⁸³.

Temos, ainda, o APCA – prêmio conferido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte – que na ocasião contemplou *Os malefícios da mariposa* da *Pia Fraus* na categoria direção²⁸⁴. E, ainda, o *Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem*, que está em atividade desde 1988 nos palcos cariocas e paulistanos e, através da *Panamco Brasil*, desde 1996. O prêmio tem por objetivo valorizar os melhores profissionais do teatro infantil e juvenil das respectivas cidades²⁸⁵. Categoria mais adequada à *Pia Fraus*, que foi reconhecida pelo prêmio com *Os malefícios da mariposa* e também por *Navegadores*, sendo este o único espetáculo na programação de 1999 a ser premiado. Por fim, temos o prêmio do 5º Festival de Teatro de Resende/RJ, que premia os melhores espetáculos participantes do evento, realizado com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro e da Petrobrás, que premiou o *Folias d'Arte* por *Assassinato do anão do caralho grande* nas categorias direção, trilha sonora e atriz coadjuvante.

Quanto ao segundo momento considerado, que amplia o escopo de grupos, os premiados foram:

²⁸² Fonte: <http://www.apetesp.org.br/premio.php>. Consultado em 16/07/2016.

²⁸³ Fonte: http://www.cultura.sp.gov.br/StaticFiles/SEC/noticia/flaviorangel_fomento_ac.doc. Consultado em 16/07/2016.

²⁸⁴ Fonte: <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/espaco/1417/>. Consultado em 16/07/2016.

²⁸⁵ Fonte: <http://cbtij.org.br/premio-coca-cola-de-teatro-jovem-1999>. Consultado em 16/07/2016.

2000			2001		
Grupo	Peça	Prêmios recebidos	Grupo	Peça	Prêmios recebidos
TUOV	<i>Brasil Quinhentão!?</i>	Flavio Rangel – MinC e Mambembe	TUOV	<i>João Candido do Brasil – A revolta da chibata</i>	Teatro Cidadão; Carlos Miranda e Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo
Pia Fraus Teatro e central do Circo	<i>Farsa Quixotesca</i>	APCA (melhor teatro infanto-juvenil); Indicação Prêmio Shell (figurino); Prêmio Coca-cola de teatro jovem: melhor texto de espetáculo.	Tapa	<i>Os órfãos de Jânio</i>	Shell: atriz (Clara Carvalho)
2002			Tapa	<i>Major Barbara</i>	APCA (melhor espetáculo, diretor (par Eduardo Tolentino de Araújo) e ator (para Zecarlos Machado); Qualidade Brasil
Grupo	Peça	Prêmios recebidos	Folias d’Arte	<i>Babilônia</i>	Qualidade Brasil 2001 (melhor espetáculo)
<i>Teatro Oficina</i>	<i>Os Sertões. A Terra.</i>	Shell: melhor direção e melhor música	Pia Fraus Teatro	<i>Bichos do Brasil</i>	Estímulo Flávio Rangel e Projeto EnCena Brasil
Pia Fraus Teatro	<i>Histórias do Mar do Mundo</i>	Projeto EMCena Brasil	Parlapatões, patifes & paspalhões	<i>Sardanapalo</i>	Jornada SESC de teatro

Companhia São Jorge de variedades	<i>As bastianas</i>	Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo	Parlapatões, patifes & paspalhões	<i>Pantagruel</i>	Estímulo Flávio Rangel
			Companhia do feijão	<i>Antigo 1850</i>	Estímulo Flávio Rangel

Dentre as 30 peças produzidas pelos dez grupos que compõem esse momento da análise, 14 foram contempladas com 21 prêmios, novamente com distribuição desigual entre os grupos. Mas convém ressaltar que tais números são relativos, pois, quando consideramos os grupos *Folias d'Arte* e o *Tapa*, por exemplo, se por um lado representam aqueles com o maior número de peças que não foram contempladas pelas instâncias de premiação – dez no total –, por outro, são grupos que têm uma produção elevada se comparada à média geral. Além disso, de outra parte esses grupos receberam os prêmios de maior valor no campo (como Shell e Mambembe) por produções anteriores. Mas, ainda que a distribuição de prêmios seja desigual e contenha diferentes nuances, importa perceber a maneira pela qual essa fração do campo, como um todo, vai ganhando reputação e consolidando uma posição que lhes permite impor as categorias de apreciação legítimas.

Cabe elucidar, ainda, os prêmios que ocorrem agora pela primeira vez neste ciclo. São eles o *Prêmio Teatro Cidadão Carlos Miranda*, criado pela Secretaria Municipal de Cultura com o objetivo de incentivar grupos artísticos que desenvolvem trabalhos para a cidadania e que em 2001 premiou seis grupos de teatro, dos quais o TUOV. Também aparece nessa agenda o *Prêmio Qualidade Brasil*, que foi criado 1977 por setores do empresariado enquanto “maneiras encontradas para diferenciar e selecionar produtos com melhores condições de competitividade no mercado”²⁸⁶ e que posteriormente foi estendido para o campo artístico com o objetivo de “reconhecer o talento do artista brasileiro”²⁸⁷. A premiação artística e cultural passou por uma grande reformulação em 1999, com a introdução de novos critérios, sendo que o atual modelo de indicação e resultado é realizado por meio de votação pública pela internet. Esse prêmio foi concedido aos grupos *Tapa* e *Folias d'Arte* por *Surabaya Johnny!* e à *Pia Fraus* por *Frankenstein*. Temos ainda uma ocorrência

²⁸⁶ Fonte: <http://premioqualidadebr.org.br/institucional/>. Última consulta em 09/08/2016.

²⁸⁷ Idem.

do *Em Cena Brasil*, projeto de difusão cultural que utiliza um container adaptado e transformado em palco para apresentações de espetáculos de teatro, circo, música, oficinas, mamulengos, contações de histórias, exposições itinerantes, além de sessões de curtas-metragens. O projeto, que é viabilizado a partir das Leis de incentivo e agrupa diversas empresas, tem como principal objetivo oferecer gratuitamente diversas atividades artísticas à população e contemplou em 2001 a *Pia Fraus*, com *Histórias do mar do mundo*.

Há também a presença da *Jornada SESC de teatro*, criada pela instituição com o objetivo de viabilizar o teatro e descobrir novos talentos. O evento seleciona espetáculos e os exibe gratuitamente para o público paulista. Em 2001 o espetáculo *Sardanapalo* dos *Parlapatões* foi um dos selecionados. Por fim, resta salientar que em 2002 temos a I Edição da *Lei de fomento*, que contempla a todos os grupos considerados, à exceção do TUOV, que por sua vez não participou do pleito. No caso desses dois últimos, ainda que eles não sejam prêmios, *stricto sensu*, os incluímos na análise por tratarem-se de formas de seleção que, por sua vez, também têm poder de consagração. E, além disso, os próprios artistas, quando questionados sobre os prêmios recebidos, os incluem em seu discurso.

Em vista do exposto até aqui, parece evidente que o movimento em pauta foi deflagrado e protagonizado por agentes que estavam em posição privilegiada dentro do campo de produção, ao menos ponto de vista do simbólico. O que explica em partes, sua principal conquista em 2002. Consagrando essa conquista, o movimento *Arte contra a barbárie* foi homenageado com o Prêmio Shell²⁸⁸ em São Paulo, edição 2001, fato que não poderia passar à margem dos principais jornais da cidade: *O Estado de São Paulo* e a *Folha de São Paulo*. O primeiro traduz a notícia enquanto “homenagem ao fecundo movimento da classe teatral envolvendo mais de 300 pessoas”²⁸⁹. O segundo, por sua vez, julga que “A homenagem é graças à contribuição do movimento ao desenvolvimento crítico do teatro”²⁹⁰. A entrega do prêmio ocorreu no dia 13 de março de 2002 e na ocasião o movimento foi representado por Hugo Possolo (*Parlapatões*) e César Vieira (TUOV).

Desse modo, em consonância com a “lógica antieconômica da economia dos bens simbólicos”, pode-se concluir que ainda que tais agentes pudessem estar alijados dos mecanismos dominantes de financiamento à cultura²⁹¹, eles contavam, ao mesmo tempo, com o reconhecimento

²⁸⁸ Tido como prêmio de excelência no campo artístico.

²⁸⁹ BRASIL, Ubiratan. “Pólvora e poesia congra-se no prêmio Shell’ O Estado de São Paulo, 13/03/2002 – Caderno 2, p. D4.

²⁹⁰ SANTOS, Valmir. “Shell premia Leopoldo Paheco e ‘Pólvora’: entrega aconteceu ontem a noite em São Paulo e prestou homenagem ao movimento *Arte contra a barbárie*.Folha online – Ilustrada, 07/03/2002, p. E3.

²⁹¹ Hipótese que será testada no próximo capítulo.

dos demais agentes desse campo, responsáveis por conferir capital propriamente simbólico aos produtores e às obras. Isso equivale a dizer que, em homologia com as propriedades do público que cativa, estamos diante da fração economicamente dominada mas simbolicamente dominante do campo da produção teatral. O que explica, em parte, o desenvolvimento de sua trajetória e as consequentes tomadas de posição em torno da reivindicação por políticas públicas.

Capítulo 4

Propriedades sociais dos diretores e manutenção material dos grupos – modos de produção e relações com o mercado.

4.1 Características sociológicas dos diretores²⁹².

Um aspecto pouco presente nos estudos sobre os campos artísticos, mas que está entre as competências da abordagem sociológica da arte ou da cultura diz respeito às propriedades sociais dos agentes envolvidos nos processos criativos – atividades que são evidentemente executadas por indivíduos reais, dotados de propriedades específicas e trajetórias singulares. Que são, por sua vez, “propriedades pessoais que mais ou menos os predispõem para ocupar [determinada posição no campo] e realizar as potencialidades nela inscritas”²⁹³. E, se o campo é uma rede de relações objetivas entre posições:

Às diferentes posições (que, num universo tão pouco institucionalizado como o do campo literário ou artístico, não se deixam apreender senão através das propriedades de seus ocupantes) correspondem tomadas de posições homólogas, obras literárias ou artísticas, evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polémicas, etc. – o que impõe que recusemos a alternativa entre a leitura interna da obra e a explicação pelas condições sociais da sua produção ou do seu consumo.²⁹⁴

No caso desta pesquisa, dada a impossibilidade de traçar uma análise exaustiva abrangendo todos os integrantes dos coletivos teatrais em pauta, tomaremos a figura do diretor (os que são também fundadores) como agente representativo do grupo. Sem ir muito longe na análise, vamos nos ater ao que consideramos as principais características sociais dos agentes em questão²⁹⁵, avaliando as diferentes trajetórias dentro de um universo simbólico particular.

²⁹² As considerações contidas nesse subcapítulo foram inspiradas pelo trabalho de NOËL, Sophie. *L'édition indépendante critique: engagements politiques et intellectuels*. Lyon, France: Presses de l'enssib, 2012.

²⁹³ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, op.cit., p. 108.

²⁹⁴ Idem; ibidem, p. 264.

²⁹⁵ Os anexos 15 e 16 trazem quadros sinópticos com tais características.

4.1.2 Duas gerações

Notadamente, há uma mescla entre diretores entre nomes mais experientes e estabelecidos e outros mais jovens, que pode ser tomada enquanto amostra das duas gerações de teatro que compõem o *Arte contra a barbárie*, como demonstrado pelo quadro abaixo:

QUADRO GERACIONAL DOS DIRETORES					
trajetória longa			jovens		
Diretor/ Grupo ou companhia	Local e data de nascimento	Primeira direção profissional	Diretor/ Grupo ou companhia	Data de nascimento	Primeira direção profissional
José Celso Martinez Corrêa/ <i>Teatro Oficina</i>	Araraquara-SP, 1937	1962	Hugo Possolo/ Parlapatões	Vitória-ES, 1962	1991
César Vieira/TUOV.	Jundiaí-SP, 1931	1969	Betto Andreta/Pia Fraus	São Paulo-SP, 1962	1992
Luís Carlos Moreira/ Engenho teatral	Penápolis-SP, 1949	1973	Sergio de Carvalho/ Cia do Latão	São Paulo-SP, 1962	1995
Marco Antonio Rodrigues/Folias d'Arte	Santos-SP, 1955	1979	Georgette Fadel/ Cia. São Jorge de variedades	Laranjal Paulista-SP, 1973	1998
Eduardo Tolentino de Araújo/ Tapa	Rio de Janeiro-RJ, 1954	1979	Pedro Pires/ Cia. do feijão	São Paulo-SP, 1967	1998

Temos então diretores mais experientes, de longa e reconhecida trajetória no campo – com destaque para José Celso Martinez Corrêa, um dos mais aclamados diretores brasileiros – ao lado de jovens profissionais que despontaram na cena desenhada pelos grupos da atualidade. Mas em geral, mesmo os mais jovens são profissionais versados, que têm em seus currículos a direção de outros espetáculos e/ou a ocupação de outros postos e funções no domínio das artes cênicas.

Temos então uma geração de diretores nascidos entre as décadas de 1930-1950 e outra mais jovem, daqueles nascidos ao longo dos anos 1960-1970. Do ponto de vista da idade de vida em que eles passaram a exercer o ofício – tomando por base a data da primeira direção profissional – não há grandes diferenças na idade de acesso à profissão, sendo que no geral a maioria fez sua estreia profissional como diretor na faixa dos 30 anos, com idade média de 29,6 anos, conforme demonstrado a seguir:

Idade no momento da primeira direção profissional	
Idade	Número de diretores
20-30 anos	7
<30 anos	3
<40 anos	1
Idade média	29,6

Do ponto de vista das propriedades sociais, a diferença geracional revela diferenças da cultura política em curso no momento em que tais agentes ingressaram no campo e mediante a qual são formados. Há, assim, uma geração que quando passa a exercer o ofício, por volta dos 30 anos, o faz em contexto de estruturação das posições *não comerciais* no campo do teatro e de ditadura militar no plano político, considerando que os seus efeitos se estendem até os anos 1980, quando a produção cultural ainda se produzia sob o impacto da censura, com todas as implicações que isso trouxe para os campos da produção cultural e para o teatro, em particular. Eduardo Tolentino de Araújo²⁹⁶ por exemplo, quando perguntado sobre sua aproximação com o teatro, nos disse que ela ocorreu porque ele é parte de uma geração engajada e que via na cultura uma forma de engajamento – esse marcador o teria aproximado teatro universitário, meio pelo qual ingressa no campo.

A segunda geração cresce em contexto político de redemocratização e ingressa no campo teatral nos anos 1990, que costumam ser genericamente caracterizados pela privatização da cultura e por uma suposta despolitização no campo da arte, sob a égide da política neoliberal. E são os responsáveis por protagonizar a proliferação atual do *teatro de grupo*. Essas gerações representam contextos de socialização distintos e, portanto, de formação, em sentido amplo, bastante diferenciados e que, por sua vez, relacionam-se com seus atos. Além disso, trata-se, também, de um momento muito particular de nossa história teatral, que promove um encontro geracional, para além e cortes ou retomadas.

4.1.3 Origem social

Considerações dessa ordem se fazem importantes para um estudo sociológico da cultura no sentido de que o artista, enquanto indivíduo real, precisa assegurar a sua manutenção material,

²⁹⁶ Entrevista telefônica concedida para a pesquisa, já citada.

como qualquer outra pessoa. Assim sendo, a posição dos indivíduos na estrutura de classes pode ser mais um indicativo da tomada de posição no espaço das obras se considerarmos que: “De um modo geral, são os mais ricos em capital económico, em capital cultural e em capital social os primeiros a tender para as novas posições (proposição que se verifica, segundo parece, em todos os campos, tanto na economia como na ciência)”²⁹⁷

Entretanto, os dados sobre a origem social dos artistas são no geral imprecisos, além de não serem de conhecimento público. Em nenhum material consultado – desde biografias em enciclopédias de teatro, passando por artigos de jornais e revisas, até trabalhos acadêmicos – apareceu qualquer referência sobre a origem social ou familiar dos indivíduos. Dados que obtivemos a partir de entrevistas concedidas para esta pesquisa e somente em um caso (José Celso Martinez Corrêa) por entrevista publicada²⁹⁸. Fato curioso foram as reações dos entrevistados frente as perguntas de sondagem sobre a origem social, sendo que por vezes transpareceu certo desconforto frente à perguntas sobre a profissão dos pais e outras congêneres, o que provavelmente os levou a fornecer informações imprecisas, como “comerciante” – recusando-se implicitamente a especificar o ramo da atividade, fornecendo no lugar respostas abrangentes como “ah, meu pai vendia de tudo...em fases melhores conseguia vender umas coisas mais chiques” sem especificar que coisas eram essas e qual o seu volume – se era pequeno comerciante ou distribuidor, por exemplo. Mas, contrastando tais informações com outros dados da trajetória dos indivíduos que forneceram respostas imprecisas, pudemos depreender o nível de ganhos e a posição geral na estrutura de classes. Mas, via de regra, ficou a impressão de que há certa vergonha em revelar uma origem social mais elevada – como se ela fosse razão de descrédito. Ao passo nos casos em que a profissão do pai era de origem mais popular, ainda que os ganhos a partir dela possam ser muito variados, os indivíduos responderam sem tergiversar.

Em outro caso curioso, o entrevistado manifestou sua surpresa frente às questões sobre sua origem confessando que, em muitas entrevistas concedidas ao longo de sua carreira à frente de um grupo que já foi assunto de diversos trabalhos acadêmicos, ele nunca havia sido perguntado sobre tais aspectos, demonstrando certa simpatia pelo meu interesse.

²⁹⁷ BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Op. cit., p. 299.

²⁹⁸ Disponível em http://www.bnbcube.com.br/bnbs/index.php?option=com_content&view=article&id=793:leia-integra-da-entrevista-com-jose-celso-martinez-correa&catid=36:variedades&Itemid=35. Última consulta em 26/07/2016.

De modo geral, ao longo dessas entrevistas pudemos perceber que, salvo exceção, o recrutamento desses artistas provém de classes médias e superiores, como demonstrado pela tabela que segue

Profissão do pai	Número de diretores
alto cargo na indústria	2
Administrador	1
Editor	1
comerciante (ramo não especificado)	2
burguês (atividade não especificada)	1
total classes superiores	7
bancário	1
funcionário público federal	1
Ferroviário	1
alfaiate	1
total classes médias	4

Mais um indicativo sobre a posição desses indivíduos na estrutura de classes é o fato de apenas 3/10 diretores terem exercido alguma profissão anteriormente ao teatro, revelando que puderam permanecer por mais tempo liberados da exigência de inserção no mercado de trabalho. Em um caso foi relatado um estágio, porém realizado enquanto exigência acadêmica e não como meio de manutenção material. Em outros três casos o jornalismo foi a atividade exercida anteriormente ou concomitantemente ao ingresso na direção artística. Atividade que, por sua vez, requer formação prévia, além de estar inserida no campo da produção cultural e permitir certo acúmulo de capital social. Por fim, em um dos casos o diretor atua também como advogado, profissão que exerce até os dias atuais, porém menos pelos ganhos econômicos já que, segundo nos disse, ele não assume qualquer caso jurídico, mas especificamente processos de cunho político (como anistias, etc.) e o faz motivado por convicções políticas e ideológicas. Conta-se que seu escritório teve como clientes Augusto Boal, Sebastião Salgado, Ivan Valente, José Dirceu, Lula etc.

e que, no famoso processo do Congresso Nacional de Estudantes da UNE, ocorrido em Ibiúna, seus defendidos foram mais de quinhentos²⁹⁹.

Profissão anterior ao teatro	número de diretores
não exerceu profissão anterior	6
jornalista	3
advogado	1
estágio	1

Assim, a despeito das imprecisões dos dados sobre a profissão dos pais e considerando que, via de regra, o indivíduo só pode ficar liberado da produção e ingressar mais tardiamente no mercado de trabalho em decorrência de sua condição de classe, temos aí mais um indicativo. E, despojados desta urgência, tais indivíduos puderam, ainda, dedicar-se a outros tipos de investimentos, como a formação acadêmica.

4.1.4 Um nível elevado de estudos

Ainda que o mercado de trabalho teatral não imponha nenhum tipo de formação específica como condição para o acesso aos diferentes postos, como acontece em outras profissões, é notável que tais diretores possuem um nível elevado de estudos que, se não é condição de acesso, está entre as propriedades do conjunto. Dos onze diretores aqui considerados, apenas um não possui ensino superior – caso de Beto Andretta, da *Pia Fraus* – enquanto que os demais são predominantemente formados por faculdades e cursos de grande prestígio no meio acadêmico, seja na área de artes cênicas ou não. Parte dos indivíduos possui, ainda, dupla graduação (3/11) enquanto outros dois são pós-graduados, mas com apenas um caso de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) tornando-se pesquisador e professor universitário além de diretor de teatro – caso de Sergio de Carvalho, diretor da *Cia. do Latão* e professor da ECCA/USP. Dados que estão representados genericamente na tabela que segue:

²⁹⁹ VIEIRA, César. Em busca de um teatro popular, op. cit., p. 302.

Nível de estudos	
Nível de formação	Número de diretores
sem formação acadêmica	1
graduado	5
dupla graduação	3
pós-graduação (<i>lato sensu</i>)	1
pós-graduação (<i>stricto sensu</i>)	1

Fato curioso é que a formação específica em artes cênicas (incluindo dramaturgia ou direção) é minoritária, com apenas quatro ocorrências. Também apareceram três casos onde houve o ingresso no curso de artes cênicas como a segunda graduação, mas que não foram concluídos. Em todos os casos de ingresso ou formação em cursos específicos (artes cênicas, dramaturgia ou direção) eles aconteceram na EAD/USP ou na ECA/USP – os mais prestigiados do campo.

Porém, de maneira geral, houve com maior frequência o investimento em cursos fora do campo artístico, na área de ciências humanas, da quais Administração (FGV-SP); Comunicação Social/Jornalismo (Cásper Líbero – PUC/Rio), História (FFLCH/USP), Psicologia (Universidade católica de Santos) e Direito (USP e PUC-SP). Essa amostra evidencia que tratam-se de sujeitos com forte capital escolar, que é exigido como condição de acesso a tais cursos e instituições.

E, se na quase totalidade dos casos os indivíduos não acessaram a profissão por via da instrução específica, o ingresso no teatro amador durante a juventude será a principal porta de entrada no campo. Isto porque, segundo nos foi dito, para a geração que viveu ainda sob a ditadura ou os resquícios dela, “o teatro amador era o espaço da produção mais contundente, onde havia margem maior para a experimentação [sendo que] a princípio nenhum amador queria ser profissional”³⁰⁰. Ou seja, era principalmente a inclinação política contestatória daquela geração que os aproximava do fazer teatral. No caso dos mais jovens, também há o ingresso no teatro amador, mas fundamentalmente em decorrência do capital escolar ou cultural, que os dispunham a ingressar no grupo amador do colégio ou da universidade, por exemplo. Dos cinco diretores mais jovens que fazem parte do conjunto, dois ingressaram nos grupos do colégio (Arquidiocesano de São Paulo e Rio Branco) onde estudaram; outros afirmaram que se aproximaram do teatro por via da leitura de peças e outras disposições de um *habitus* cultivado e que fizeram com que fossem

³⁰⁰ Marco Antonio Rodrigues, em entrevista concedida para a pesquisa, já citada.

ingressassem no teatro amador ou se tornassem primeiro “bons espectadores” e apenas em um caso a via de acesso foi a formação universitária específica.

No entanto, se mesmo depois de iniciados no teatro amador predominou a escolha por outras formações, podemos tomá-la como indício da busca por segurança profissional frente às incertezas do mercado de trabalho teatral³⁰¹. Já que, nesses casos, o teatro não é visto como carreira profissional prioritária, afirmando-se enquanto tal somente *a posteriori*.

4.1.5. O diretor de teatro, uma figura masculina

Por fim, uma propriedade que transparece no universo da direção teatral e merece relevo é a proeminência da figura masculina. Não só no recorte considerado, mas mesmo considerando a própria história do campo, é notável que a função foi se constituindo enquanto um território ocupado predominantemente por homens – parece sintomático, por exemplo, que a autoridade máxima da direção teatral no Brasil seja formada por uma tríade de homens, já citados. Assim também, no pequeno universo dos onze diretores de que estamos tratando, apenas uma é mulher. Entre nós, elas receberam maior destaque como atriz, posto que, por sua vez, foi se consolidando enquanto tradicionalmente feminino – estão quase sempre nesse gênero os termos “grandes intérpretes”, “divas dos palcos” entre outros. No entanto, a apropriação da função de maior autoridade e poder no universo da carpintaria teatral foi sendo facultada aos homens.

³⁰¹ Parece exemplar o caso de Pedro Pires – diretor da Cia. Do Feijão, que em entrevista concedida para a pesquisa, já citada, revelou que ele se iniciou no teatro amador enquanto estudava no *Colégio Arquidiocesano de São Paulo* (onde conheceu o colega Sergio de Carvalho, então estudante do mesmo colégio) e que, depois de concluído o ensino médio, optou por cursar Administração na FGV-SP (Fundação Getúlio Vargas de São Paulo) tanto por pressão da família quanto profissional, já que nesse momento ele não via o teatro como profissão. Mas, apesar disso, continuou a frequentar o grupo amador do colégio, por gosto. No segundo ano da FGV resolveu que queria fazer teatro profissionalmente e ingressou no curso em artes cênicas, como segunda graduação, pela ECA/USP, onde coincidentemente reencontrou o colega Sergio de Carvalho na mesma turma, que frequentada por ele também enquanto fazia outra graduação, concomitantemente a de jornalismo na Cáspes Líbero. Pedro Pires formou-se pela FGV na transição para os anos 1990, momento em que ingressou teatro profissional no grupo de Cristiane Paoli Quito (diretora que se projeta na cena teatral paulistana dos anos 1990) e depois no grupo dirigido pela Maria Taís Lima Santos (hoje professora da ECA/USP) momento abandona o curso de artes cênicas, alegando que “Entrei na ECA mas não gostei muito do curso não, era meio antigo, as pessoas que davam aula lá não estavam na ativa”, aspecto que ele acredita ter mudado nos dias de hoje, com o ingresso de diversos profissionais mais jovens ligados ao *teatro de grupo*. Trata-se, assim, da trajetória do indivíduo com forte capital escolar, adquirido em colégio muito renomado de São Paulo, a iniciação no teatro amador, mas a escolha por uma profissão “segura” em um curso tradicional de uma instituição consolidada. E, quando decide ingressar no teatro profissionalmente, a procura pela formação específica não é condição de acesso e não é concluída.

Relação que permaneceu inalterada tanto no domínio dos diretores e grupos considerados e, também, no domínio do próprio movimento³⁰². Nele, os papéis de destaque ou poder foram sempre assumidos por figuras masculinas. Tomando como exemplo paradigmático a noite do lançamento do terceiro manifesto, é notável o predomínio masculino entre aqueles que ocuparam a espécie de tribuna montada no *Teatro Oficina* para expor princípios e teses do movimento – com exceções nos casos de Iná Camargo Costa, uma mulher com reconhecida autoridade intelectual no meio e Mariana Senne, atriz convidada a ler a carta elaborada por um conjunto de nove atores, dos quais seis eram mulheres, demonstrando a proeminência feminina na função.

Outro fato que nos chamou atenção para a relação desigual entre os gêneros foi uma parte dos informantes (masculinos) referirem-se à atriz Luah Guimarães – que, segundo indícios dos arquivos e dos próprios informantes, teve participação muito ativa no movimento – enquanto uma espécie de “secretária” do *Arte contra a barbárie*. Fazendo a transposição do termo segundo o léxico empresarial, equivaleria a dizer que ela era a atriz responsável por organizar os documentos importantes produzidos pelos homens diretores, relegando-a a um papel secundário, portanto. Georgette Fadel, atriz e a única diretora de nossa amostra, fez parte da “segunda dentição” do movimento e detinha na ocasião mais destaque pelo trabalho de atriz do que de diretora – tanto que ela é uma das signatárias da referida carta dos atores. De acordo com dados de sua trajetória, Fadel acessa o universo da direção teatral por meio da formação acadêmica e do capital social adquiridos na EAD/USP e na ECA/USP.

4.1.6 Perfil sociológico coletivo

De maneira conclusiva, a breve análise das propriedades sociais e escolares dos diretores demonstra que o poder de atração e o recrutamento dos agentes no momento da estruturação do *teatro de grupo* provinha, senão dos meios sociais mais ricos em capital econômico, ao menos das camadas médias ou da pequena burguesia dispostas a fazer investimentos na aquisição de capital escolar e cultural – ainda que as representações sociais levadas ao palcos fossem predominantemente proletárias – o que talvez explique o relativo desconforto desses artistas quando indagados sobre a própria origem.

³⁰² Vale ressaltar que, mesmo que no domínio dos grupos se pratique o trabalho colaborativo e que no movimento se proclamasse o princípio da horizontalidade das relações, existiam figuras de diretores que nitidamente detinham poder, ainda que fosse um poder de autoridade não institucionalizado em cargos no movimento.

Acentuadamente entre os diretores mais antigos, encontram-se origens sociais mais elevadas, se considerarmos tanto a posição da família da estrutura de classes quanto o nível de formação que eles conseguiram atingir num tempo em que o acesso ao ensino superior era ainda mais restrito no Brasil. Tal posição provavelmente forneceu as condições para o investimento de grande risco, tanto cultural como político, que precisou ser efetuado de acordo com o momento do campo e com contexto político mais amplo em que se vivia, liberando-os da urgência econômica imediata.

Outro traço relevado por essas trajetórias é que em nenhum caso o indivíduo provém do meio teatral ou artístico, o que faz supor que as disposições que permitiram a entrada no campo provieram fundamentalmente do capital cultural, que os predispôs à investidura no teatro amador – forma predominante de acesso ao campo teatral.

A origem social elevada fornece acesso, então, ao alto nível de formação e explicaria tanto a proximidade com o meio acadêmico quanto o conjunto de competências e disposições que devem ser mobilizadas para que se produza arte crítica ou esse *teatro de pesquisa* que, nas palavras de Pedro Pires, “É um teatro com base intelectual. No público tem bastante jovem universitário, pessoas com sede de se entender e entender o Brasil, politizados e ligados às artes de maneira geral, com sensibilidade artística.”³⁰³ Além disso, a origem de classe permitiu que, na maioria dos casos, frente às incertezas apresentadas pelo teatro como profissão, esses indivíduos pudessem investir em formações mais seguras. Nesse sentido, os casos de ingresso como segunda graduação na ECA ou EAD/USP, mais do que ganhos de formação específica, representaram ganhos de capital social que forneceram condições de acesso ao campo profissional – não fosse assim os cursos não seriam interrompidos, o que via de regra só aconteceu depois da investidura no teatro profissional.

Finalmente, foi possível observar que, ao menos nesse momento de estruturação do *teatro de grupo*, haviam relações desiguais de gênero no domínio da distribuição dos postos e funções, sendo que a de maior destaque e autoridade, como a direção teatral, esteve reservada aos homens, enquanto as mulheres se destacavam na função de atriz, não menos importante, todavia. De conjunto, todas essas propriedades sociais estiveram presentes no domínio do movimento em pauta e são capazes de revelar, ao menos em partes, seu sentido.

³⁰³ Pedro Pires, diretor da Cia. do Feijão, em entrevista já citada.

4.2 Arte e financiamento no Brasil contemporâneo

Como é sabido, para realizar uma produção artística de qualquer natureza é necessário que o produtor acesse determinados recursos materiais. Mesmo que o artista atue voluntariamente ou que seu próprio corpo seja o suporte da obra, ainda nesses casos é preciso que ele garanta a sua sobrevivência já que, como todo ser humano, ele também precisa satisfazer um conjunto de necessidades palpáveis. No caso do *teatro de grupo* de São Paulo, como vimos, é muito comum que os artistas tenham uma outra atividade remunerada como forma de garantir sua subsistência. Ainda assim, para produzir uma peça ele precisará acessar alguma fonte de recursos. Sendo assim, dedicaremos esse tópico à breve identificação das formas mais correntes de financiamento à arte no Brasil de hoje. Tendo em vista que são muitos os meios possíveis de financiamento e que eles variaram muito ao longo da história, iremos nos ater ao período que corresponde ao foco dessa pesquisa, priorizando, então, a década de 1990 em diante.

De acordo com levantamento realizado pelo estudo de Pamela Cruz³⁰⁴, pode-se constatar três formas predominantes de obtenção de recursos para a produção artística no Brasil atual, sendo: 1) a receita direta – quando o próprio artista garante a manutenção material de sua arte ou ela própria é capaz de gerar receita suficiente para mantê-la; 2) apoio do Estado – que pode ocorrer de diversas formas, das quais: criando política fiscal que traga incentivos à produção cultural, criando fundos que a subsidiem, comprando obras, criando e mantendo instituições de cultura ou, ainda, estabelecendo diretrizes e orientando a produção cultural de maneira direta, condicionando-a a certas exigências e critérios; e 3) apoio privado – quando indivíduos ou empresas doam recursos ou patrocinam a produção da arte, através de incentivos do Estado ou não.

Dentre estas formas, a primeira é a forma que poderia garantir maior autonomia à produção, desvinculando o artista de seu patrocinador. Entretanto, ela depende da ampliação das plateias – que seriam o pilar dessa autonomização. Mas no Brasil, não só em teatro, mas nos campos da produção artística de maneira geral, são frequentes as denúncias da inviabilidade de manutenção material com base apenas do consumidor final – o público. Sendo assim, a produção artística torna-se dependente de financiamento, seja público ou privado.

No caso da modalidade de incentivos fiscais, note-se que ela figura como uma forma híbrida, já que é o Estado, em suas três esferas, quem estimula o apoio privado, que acontece por

³⁰⁴ CRUZ, Pamela Peregrino da. *A relação/tensão entre arte e capital no Brasil*, op. cit.

via da dedução fiscal. Essa dupla natureza do mecanismo faz com que ele seja por vezes apresentado pela ideia enviesada de “parceria público-privada”. Durand³⁰⁵ afirma que durante a década de 1990, grande parte da tônica dada sobre a administração cultural no Brasil – aquilo que ocupava a maior parte do noticiário relativo à gestão cultural – foi a tal “parceria”. Sendo que aqui a confusão fica ainda maior porque grande parte do patrocínio corporativo via incentivos é efetuado por empresas vinculadas ao governo, como a *Petrobrás* e o *Banco do Brasil*, dentre outras. Mas, seja como for, fato é que entre nós as instituições financiadoras são decisivas para que a produção artística ocorra. No caso dos interesses desta pesquisa, tal constatação torna-se mais relevante na medida em que:

A competição que se estabelece no interior do campo artístico pelos recursos – sempre escassos e insuficientes – que viabilizam a produção das obras, reverbera uma outra luta também constante no interior do campo, que remete aos processos de legitimação e a busca incessante pelo prestígio dentro e fora da esfera artística³⁰⁶

Constituindo, assim, um dos problemas centrais dessa investigação e que foi o móvel das lutas em torno ao Programa de Fomento ao Teatro, portanto.

4.3 As estratégias de manutenção dos grupos

Feitas essas considerações de ordem geral, podemos nos ater às diferentes estratégias adotadas por cada grupo na maneira como organizam a produção e obtém apoio. As fontes utilizadas para esta análise são as mesmas entrevistas concedidas pelos diretores, complementadas por fontes secundárias como artigos e trabalhos acadêmicos sobre os grupos, além de publicações produzidas por eles próprios.

³⁰⁵ DURAND, JCG. “Public and private artfunding in Brazil”, 2000 eaesp.fgvsp.br.

Disponível em: <http://eaesp.fgvsp.br/sites/eaesp.fgvsp.br/files/publicacoes/Rel03-2000.pdf>, apud Belém, Marcela Purini & DONADONE, Júlio César. “A Lei Rouanet e o Mercado de patrocínios culturais”, op. cit.

³⁰⁶ FRAGOAZ, Eduardo. *A moeda da arte: A dinâmica dos campos artístico e econômico no patrocínio*. Op. cit., p.35.

4.3.1 *União e Olho Vivo* na busca de um teatro popular.

Começando pelo *Teatro União e Olho Vivo*, grupo que destoa do conjunto pela maneira ímpar com que organiza sua produção e que orienta a aplicação de recursos. Conforme sabemos, o TUOV é um dos grupos de teatro mais antigos em atividade no Brasil, que está nesse momento preparando-se para comemorar seus 50 anos de existência. Mas o que o torna um grupo absolutamente peculiar não é tão só a sua longevidade, mas fundamentalmente a maneira como organiza seu trabalho – fazendo dele um grupo a meio caminho entre o amadorismo e a profissionalização – como também as motivações que orientam a criação artística.

Se levarmos em conta o modo como produz, podemos dizer trata-se de um grupo amador, visto que nenhum dos atores têm formação específica em artes cênicas e não se sustentam por via da atividade teatral, seja no grupo ou for dele – no palco e na equipe técnica estão professores, artesãos, estudantes, mecânicos, desempregados etc. que, como em um grupo amador, dedicam seu tempo livre (notadamente os finais de semana) para as atividades com o grupo, dentre as quais a criação de peças a partir do processo colaborativo. Motivo que explica que o TUOV tenha um ciclo de produção diferenciado, necessitando ainda de mais tempo do que aquele exigido pelo *teatro de pesquisa* que, no geral, se mostrou capaz de produzir de um a dois espetáculos ao ano. Com uma marca bem menor, o TUOV criou e produziu 9 espetáculos e 6 *shows* musicais ao longo dos seus quase 50 anos de trajetória, que é orientada fundamentalmente pela busca de um teatro popular e que elege como temática fatos pouco conhecidos de nossa história. Mas, quando levamos em conta o de prestígio que o grupo acumula no campo, a reputação do TUOV equipara-se a dos grupos profissionais.

Quanto à forma como obtém recursos, o grupo desenvolveu uma estratégia de sobrevivência material bastante própria e condizente com sua busca por um teatro popular, batizada de “tática Robin Hood”. Ela consiste basicamente na venda de espetáculos para a classe média como forma de viabilizar a ida aos bairros populares, cobrindo gastos com transporte, manutenção do material de cena, aquisição de demais materiais como de gravadores, fitas, filme etc. e gastos com manutenção de sua sede. Quanto à subvenção oficial, conta-se que ela foi motivo de infindáveis discussões e, afinal, resolveu-se aceitá-la desde que não houvesse qualquer cerceamento às atividades do grupo, que entende que:

subvenção é uma forma de aplicação de imposto; imposto é pago pelo povo, e o nosso trabalho fazia com que esse imposto revertisse para o próprio povo. Mas, de qualquer forma, as verbas por nós recebidas foram mínimas, quer no total, quer em comparação às distribuídas para as superproduções vindas da Broadway e que ‘de popular tiveram apenas os operários que construíram seus cenários’.³⁰⁷

Assim, a subvenção estatal não é descartada, tornando-se apropriada com vistas à contrapartida oferecida ao “povo”, que seria o beneficiário final da obra subvencionada, na visão do grupo. No entanto, os recursos públicos não definem-se como o meio primordial de manutenção do TUOV. Ainda que seja notável que as peças produzidas pelo grupo no período correspondente a esta pesquisa obtiveram esse tipo de apoio por meio dos prêmios e editais em que foram contemplados, de maneira muito atípica, o TUOV definiu a venda de espetáculos para a classe média e, com ela, a receita direta como forma prioritária de manutenção material. Que não inclui, por sua vez, a remuneração aos membros do grupo nem o aluguel de teatros, mas apenas o custeio das produções que devem dispor de uma estrutura simples para que possa ser levada aos bairros, a manutenção de sua sede própria e a ida aos bairros populares. Já o financiamento direto por via de bilheteria, este sim é recusado, por razões que parecem óbvias a um grupo que pretende atingir o público popular. Consta entre as premissas do TUOV a política de “ingressos a preços reduzidos”³⁰⁸ e, no caso dos espetáculos apresentados na sede do grupo no Bom Retiro, com frequência pratica-se a entrada franca.

4.3.2 Grupo *Tapa* e o modelo empresarial

Não só dentre a fração que compõem o movimento, mas mesmo considerando o campo de forma abrangente, o *Tapa* é o grupo que mais se aproxima do modelo de empresa teatral instituído pelo TBC enquanto forma de organização do trabalho teatral. Seja a partir da manutenção de um ‘elenco estável’; seja na forma como orienta o trabalho de criação, afirmando-se como um grupo de repertório ou, ainda, no modo com que mantém e investe na qualidade técnica de sua equipe, - contando com um corpo reconhecido de atores que frequentemente é motivo de destaque da crítica,

³⁰⁷ VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. Op. cit., p. 109.

³⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 118.

como vimos – e que tem à frente a figura de um diretor consolidado, o Eduardo Tolentino. Tais aspectos fazem do *Tapa* um grupo muito mais próximo ao modelo TBC que ao “processo colaborativo” estabelecido pelos grupos. Entretanto, à diferença do TBC o *Tapa* não dispõe de um mecenas, precisando combinar diversas formas de subsídio para manter-se.

No período em debate, o grupo contou com o patrocínio do *Grupo Pão de Açúcar* e com o apoio da *Aliança Francesa* – que cedeu seu teatro para sediar do grupo por quinze anos. E, ainda, conforme afirmou Eduardo Tolentino em entrevista já citada, o *Tapa* conta também com a bilheteria e a venda de espetáculos como base do seu sustento material. Todavia, o grupo não descarta outras formas de financiamento, sendo que hoje o *Tapa* recebe verbas de incentivos fiscais via Proac-ICMS³⁰⁹, subsídio público por meio da *Lei de fomento ao teatro* e, segundo Tolentino, em geral eles também investem dinheiro próprio para produzir. Por fim, a propósito do *Arte contra a barbárie* ele afirmou que deixou os quadros do movimento no momento em que a estratégia foi encaminhada em torno ao Programa de fomento, alegando que ele próprio estava mais interessado em discutir pensamento sobre o teatro, considerando que a ética tinha que estar na vanguarda das discussões e que naquele momento deveria ser prioridade discutir questões relacionadas à estética e ao teatro como profissão.

4.3.3 O *Folias d’Arte*.

Conforme esclarecido anteriormente, um primeiro fato curioso quanto ao *Folias d’Arte* é que a própria origem grupo está vinculada à conquista de um edital de apoio público: o *Prêmio Estímulo Flávio Rangel*, da Secretaria Estadual de Cultura. E já no momento seguinte a esse edital, enquanto está consolidando suas bases, o *Folias* conta com outro apoio estruturante, dessa vez por parte da iniciativa privada, que doou o galpão na Santa Cecília para ser a sede de sede do grupo.

Depois de consolidado o grupo e sua sede, Marco Antônio Rodrigues afirmou, em entrevista já citada, que no período em questão o *Folias* vivia basicamente de editais estaduais e do retorno de bilheteria. Sendo que para manter-se o grupo tem gastos permanentes com a manutenção

³⁰⁹ O Programa de ação cultural da Secretaria de Estado da Cultura, criado com objetivo de disponibilizar recursos financeiros públicos para atender demandas da sociedade civil na produção artístico cultural. Que podem ser feitos de duas maneiras, sendo 1) ProAC-Editais, que é quando a Secretaria utiliza parte do orçamento próprio para a implementação de projetos que muitas vezes não teriam participação no mercado cultural, e o Proac-ICMS, que funciona através de renúncia fiscal, como uma versão estadual da Lei Rouanet.

da sua sede – que não inclui aluguel– e, com relação aos cachês, ele nos informou que tal pagamento de era eventual e estava condicionado ao retorno de bilheteria, e depois passou a ser condicionado também pela conquista de Fomento, quando acontece. Mas, ainda sobre a remuneração dos atores, Rodrigues ressaltou o fato de que, nos dias atuais, “o grupo passou a ser [...] Vitrine das suas estrelas. Em todos os grupos você tem os caras que são estrelas, que vão fazer a vitrine deles e vão fazer outra coisa que dê dinheiro.” E afirmou ainda que mesmo as verbas advindas da *Lei de fomento* não são suficientes para sustentar um grupo como o *Folias*. E, por isso, eles buscam outras formas de patrocínio como o Proac-editais, circulação etc. Especialmente quanto à Lei Rouanet, ele afirmou que o grupo já inscreveu projetos na Lei, mas nunca conseguiu captar recursos. Assim, o *Folias d’Arte* define sua estratégias de sobrevivência basicamente em torno aos editais públicos e aos expedientes de bilheteria.

4.3.4 Parlapatões e seu espaço.

A partir daquela programação e da entrevista concedida por Hugo Possolo, já citada, sabemos que dentre as estratégias de manutenção material dos *Parlapatões*, mesclam-se os apoios público, privado e a receita direta. No período aqui considerado, Possolo nos disse que disse que, até 1997 o grupo dependia de festivais, circuito SESC, e que se mantinham a partir de projetos ou venda de espetáculos, e, às vezes faziam alguns eventos corporativos etc. Depois da peça *www.WlhmShkspr.br*, que ele afirmou ter sido produzida com dinheiro próprio e depois se viabilizado por receita direta via bilheteria, eles teriam adentrado no “circuito teatral” da cidade. No ano seguinte, em 1999 foram convidados por Fauzi Arap para ocupar uma sala repertório no TBC e foi a época que deslançaram com as peças curtas e ganharam alguns editais e prêmios. Em 2001 saem do TBC e conseguem patrocínio via Lei Rouanet da empresa *Brasil Telecom*, viajando com a peça *Sardanapalo*. Em seguida, junto com *Pia Fraus* e *La Mínima* criaram projeto *Circo Geral* que se viabilizou via edital público.

Hoje o grupo, que não é contemplado pela *Lei de fomento* há nove anos, se mantém a partir da venda de espetáculos, dos recursos obtidos com a própria sede e de um fundo de caixa. Segundo nos disse, a compra da sede, em 2006, foi viabilizada a partir das verbas de um patrocínio da Petrobras, somadas a uma das edições em que foram contemplados com a *Lei de fomento*, sendo que o plano inicial do grupo era locar um espaço. Porém, o proprietário aceitou uma proposta de

leasing e, além de parte daqueles patrocínios, eles usaram o fundo de caixa do grupo e ainda recorreram à empréstimos de amigos para efetuar a compra. Atualmente, o afamado *Espaço Parlapatões*, na Praça Roosevelt, conta com uma sala para a apresentação de espetáculos, que pode gerar receita a partir do aluguel a outros grupos ou coletivos que, no entanto, deve seguir a linha de programação do grupo, sendo comumente disponibilizada para grupos “parceiros”. E, atualmente, a programação do *Espaço Parlapatões* recebe o patrocínio Proac do Governo do Estado de São Paulo, do MinC do governo federal e das empresas *Coca-Cola FEMSA Brasil*, e *CCR Cultura* além do apoio de diversas outras empresas, das quais a *Folha de São Paulo* e a UOL. Quanto à proporção dessas fontes de custeio, Possolo afirmou que hoje o grupo rende mais verbas que o espaço e funciona também por fundo de caixa.

Quanto aos gastos fixos do grupo, eles incluem a manutenção da sede e os cachês que são pagos aos três atores do núcleo permanente do grupo e variam a partir de uma média preestabelecida que pode sofrer pequenas variações de acordo com o nível de receita obtida. Segundo nos disse, tal remuneração exclui a ele próprio e ao Raul Barreto, que se sustentariam a partir do trabalho na *SP Escola de Teatro*, onde coordenam os cursos de atuação e de humor.

4.3.5 A Pia Fraus

No caso da programação analisada, as peças da Pia Fraus foram contempladas com premiações e editais públicos e privados, além da venda de espetáculos. Em entrevista já citada, Beto Andretta nos disse que no período em debate, a sustentação material da Pia Fraus foi garantida por receita direta, fundamentalmente a partir da venda de espetáculos para o SESI e para o SESC, complementadas por diversos editais editais públicos. Ainda segundo Andretta, nesse tempo a *Pia Fraus* não usava incentivos fiscais, somente patrocínio direto. Em 2002, por exemplo, a partir de um patrocínio do SESI eles montaram *Bichos do Brasil* que, segundo nos disse, foi o único sucesso comercial do grupo. Além dessas instituições, as prefeituras também compravam muitos espetáculos, o que os teria feito circular bastante pelo interior do Estado. Assim, na avaliação do diretor, esses anos representaram o “auge financeiro” da Pia Fraus, o que lhes permitiu investir na compra de uma sede.

Ainda em 2002, ele afirma ter havido uma reconfiguração da *Pia Fraus*, que deixou de funcionar como grupo estável, passando a trabalhar a partir de uma organização mais próxima a

uma companhia que reúne o elenco para determinada montagem. Assim, hoje, a Pia Fraus conta apenas com um diretor artístico, que é ele próprio, um gestor e uma produtora enquanto quadros fixos. E o grupo deixou de fazer temporadas, trabalhando apenas com a venda e encomenda de espetáculos ,que é um meio menos arriscado de produzir, mas que é suficiente apenas para a sua manutenção do grupo, que inclui a manutenção da sede e a remuneração dos dois outros profissionais – sendo que ele próprio sobrevive a partir de um outro projeto, chamado *Buzum*, que recebe patrocínio via Lei Rouanet. Ou seja, o grupo que tem hoje um quadro reduzido de membros fixos e uma sede própria, consegue se manter a partir da receita direta, mas não é capaz de gerar e excedente.

4.3.6 A Companhia do Latão

Sergio de Carvalho³¹⁰ afirmou que, no período em que esta pesquisa abrange, a *Companhia do Latão* contou com apoio público para a viabilização de parte dos meios de produção teatral, já que foi contemplada pelos seguintes editais de ocupação: do *Teatro de Arena Eugenio Kusnet* que forneceu o espaço para ensaios e apresentações do grupo; seguido pela conquista do edital de ocupação da *Oficina cultural Oswald de Andrade* para ensaios e oficinas; e, ainda, da ocupação do *Teatro Cacilda Becker*. Essas formas de apoio foram mescladas, por sua vez, com receita direta, a exemplo da circulação de peças pelo CCBB do Rio de Janeiro, somado ao caso, menos comum, de concessão da *Bolsa Vitae de Artes*³¹¹. Esses diferentes tipos de apoio e financiamento visaram sobretudo a produção dos espetáculos já que, no geral, os artistas da companhia, incluindo ele próprio, exerciam outras atividades remuneradas.

E, na I edição, em 2002, a companhia foi beneficiada pela *Lei de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo*, desde quando Carvalho atesta que ela pôde estruturar-se melhor, alugando uma sede na vila Madalena – que, apesar de estar localizada nesse bairro badalado, não é utilizada como fonte de recursos matérias, servindo quase que exclusivamente como escritório e sala de ensaios do grupo, diferentemente do *Espaço Parlapatões*. Atualmente, a *Companhia do Latão*

³¹⁰ Entrevista concedida para a pesquisa em 01/07/2016.

³¹¹ Criada em 1987 pela fundação de mesmo nome, a Bolsa Vitae de Artes concedia bolsas para projetos pessoais de criação ou pesquisa nas áreas de música, teatro, dança e literatura . Mas, alegando restrições orçamentárias, a entidade anunciou o fim do programa em 2004.

recebe patrocínio Petrobrás³¹², que atesta também o prestígio alcançado pelo grupo já que, via de regra, tal patrocínio é concedido a projetos de notória relevância artística tendo, portanto, poder de consagração.

4.3.7 O *Engenho teatral*

Nas palavras do diretor Luiz Carlos Moreira, anteriormente à conquista da Lei de fomento, o grupo sobrevivia “dando nó em pingo d’água”³¹³. Perguntado sobre o que isso significava, objetivamente, ele nos contou que quando o grupo não consegue nenhum tipo de subsídio público, eles recorrem aos “recursos pessoais advindos de outras atividades, de empréstimos familiares ou bancários.[E] Quando é possível, o grupo cobre esses empréstimos; quando não, arcamos com o débito.”³¹⁴ Foi o caso da peça produzida no período em discussão, já que ela não foi contemplada por nenhuma premiação ou edital. Um fato notável é que, no tempo que esta pesquisa abrange e que, no caso dos grupos pertencentes a segunda dentição, vai de 2000 a 2002, o *Engenho* montou apenas um espetáculo. Sobre isso, Moreira no disse que a partir do “processo colaborativo”, o grupo leva até de dois anos para criar uma peça.

Quanto às demais formas de subsidio, o grupo prioriza o apoio público e não faz uso de bilheteria, já que não há cobrança de ingressos. Atualmente, o *Engenho* recebe apoio do Proac da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e também da Secretaria de Cultura do município para realizar a mostra *Engenho mostra um pouco do que gosta*, realizada anualmente em seu teatro, que recebe diversos grupos parceiros que apresentam ali alguns de seus trabalhos, com entrada franca.

4.3.8 O estabelecido *Teatro Oficina*.

Observando as formas de custeio deste veterano que está entre os grupos mais prestigiados e consolidados do campo, fica corroborada a tese de que não é possível ao teatro sobreviver apenas de bilheteria. Já que, mesmo um grupo tão consagrado como este precisa diversificar suas fontes de custeio.

³¹² que tem entre seus objetivos “estimular a realização de projetos de interesse público, ainda que fora da evidência do mercado e que contemplem a cultura brasileira em toda a sua diversidade étnica e regional “Fonte: <http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/politica-patrocínio>. Consultado em 30/07/2016.

³¹³ Em entrevista concedida para a pesquisa em 22/11/2015

³¹⁴ Idem, ibidem.

Sobre o período que esta pesquisa abrange, Marcelo Drummond³¹⁵ informou que em 1998 o Oficina foi contemplado com o *Prêmio Flávio Rangel* para a produção de *Cacilda!*, que além disso contou apenas com o retorno de bilheteria. Entre 1999 e 2000, a produção da peça *Boca de Ouro* foi realizada a partir de cachês de apresentação no SESC, de festivais e do retorno de bilheteria. No caso de *Os sertões*, a produção começou em 2000 a partir de oficinas subsidiadas pela *Oficina Oswald de Andrade* e realizadas no *Teatro Oficina* que, no ano seguinte, foi contemplado com o primeiro patrocínio da *Petrobras* para gravar os DVD's (*boca de ouro*, *Cacilda!*, *Bacantes* e *Hamlet*). Por fim, em 2002 o processo de ensaio de *Os sertões* contou com Secretaria municipal de cultura para a realização de workshops e a montagem da *A Terra* se tornou possível com a I edição da *Lei de fomento*, que contemplou o grupo.

Quanto as despesas fixas de manutenção do grupo, elas incluem, além da manutenção do *Teatro Oficina*, despesas com três alugueis para a Casa de produção e arquivo, mais dois alugueis para depósitos além, ainda, do pagamento de impostos. Ainda segundo Drummond, tais despesas giram em torno de vinte a vinte e cinco mil reais mensais, e não incluem o pagamento dos artistas e técnicos, que são remunerados a partir dos projetos, retorno de bilheteria e recebimento de cachês, em regime cooperativado

Atualmente, o *Oficina* recebe patrocínio *Petrobrás*. Mas, apesar disso, o grupo tem um repertório bastante variado de obtenção de recursos, dos quais: parcerias com o Ministério da Cultura (como a que resultou na criação do *Ponto de Cultura*³¹⁶ responsável por viabilizar oficinas de arte que integrou o *Movimento Bixigão*³¹⁷); a bilheteria – sendo que para assistir a um espetáculo do *Teatro Oficina* hoje é necessário o aporte de cerca de R\$ 50,00 – valor mediano quando comparado aos preços praticados no mercado; receitas a partir do comércio de objetos produzidos pelo grupo, como CD's, DVD's, *ecobags*, camisetas, *souvenirs* etc., que podem ser adquiridos tanto através da loja virtual disponível na página web do *Oficina*. (através do sugestivo link “Financiamento direto: seja um coprodutor do Teatro Oficina”); e, ainda, o grupo não prescinde da *Lei de fomento*. Não temos informações que nos permitam medir a relevância de cada uma dessas formas de financiamento para a sustentação do grupo, limitando-nos tão só a identificá-las.

³¹⁵ Em entrevista concedida para a pesquisa via correio eletrônico, em 09/08/2016. Marcelo Drummond É ator, produtor e diretor de teatro, integrante do Teatro Oficina

³¹⁶ Entidade ou coletivo cultural certificado pelo Ministério da Cultura

³¹⁷ “O Movimento Bixigão nasceu em dois mil e dois, como “resposta prática para a transformação pacífica da marginalização nascente no bairro do Bixiga e a descaracterização dos gens mestiços do bairro.” Fonte: <http://www.teatrooficina.com.br/plays/17>. Consultado em 30/07/2016.

4.3.9 As jovens *Companhia do feijão* e *Companhia São Jorge de variedades*

Sobre a *Cia. do feijão*, segundo Pedro Pires, em entrevista já citada, o grupo financiou a montagem de seus dois primeiros espetáculos, em 1998, com recursos próprios e, depois, as peças foram vendidos ao SESC. Em 1999, outro projeto do SESC, intitulado “Saravá Mario de Andrade³¹⁸”, subsidiou a produção do terceiro espetáculo do grupo, *O ó da viagem*. Assim, a venda de espetáculos para o SESC e, portanto a receita direta, foi a principal fonte de custeio da companhia que, logo em 2002, foi beneficiada pela I edição da *Lei de fomento* ao Teatro.

Semelhante ao que afirmou Carvalho a respeito da *Cia. do Latão*, Pedro Pires nos contou que também foi a partir de então a *Companhia do feijão* pôde se estruturar melhor a partir do aluguel de uma sede e partir de quando os membros do grupo passaram a viver somente a partir do trabalho como atores, dentro ou fora da *Cia. do feijão*.

Mas, mesmo quando obtém Fomento, Pires afirmou que a companhia precisa angariar outras formas de subsídio. Pois quando são contemplados pelo Fomento a verba é destinada à manutenção da sede e ao trabalho de pesquisa do grupo, que logo em seguida busca o apoio de outros editais, como o Mirian Muniz ou Proac.

No caso da *Cia São Jorge*, Alexandre Krug³¹⁹ nos disse que os dois espetáculos do período inicial da companhia produzidos no âmbito da USP e contaram com o apoio da universidade a partir da disponibilização de guarda-roupa, teatro para ensaios, etc. Nesse período ele conta que a produção da companhia era baseada na “estética do precário”, em que eram reutilizados tecidos, figurinos etc. Já em 2000 eles foram contemplados pelo “Palco giratório” projeto do SESC voltado à circulação de espetáculos e, adiante, com o Prêmio Estímulo Flávio Rangel e, ainda, com o edital de ocupação do *Teatro de Arena Eugênio Kusnet*, dizendo que a partir de então puderam se estruturar melhor. Saindo do *Arena*, foram contemplados pelo I edital da *Lei de fomento*.

Desde 2007 o grupo mantém uma sede alugada, localizada na Rua Lopes de Oliveira, Barra Funda. E, ontem como hoje, a companhia se sustenta materialmente a partir de editais públicos (como fomento ou Proac), mas também já se beneficiou de incentivo fiscal por via de prêmios da *Petrobrás*.

³¹⁸ Realizado pelo SESC Belenzinho, o projeto propôs uma leitura dos ícones de brasilidade a partir da obra de Mario de Andrade, num projeto itinerante e multimídia, que reuniu 35 grupos de música, dança, teatro e circulou por 65 cidades do interior e grande São Paulo. Fonte: https://www.sescsp.org.br/online/sites/assunto/22_LITERATURA. Consultado em 02/08/2016.

³¹⁹ Em entrevista para a pesquisa concedida em 12/08/2016. Alexandre Krug Um dos fundadores da companhia, ao lado de Georgette Fadel.

4.4 . Relações com o mercado

A partir do exame geral das formas de financiamento correspondentes aos grupos e ao recorte temporal que compõem este estudo, pudemos constatar que, comumente, os grupos precisam combinar diferentes formas de subsídio para garantir sua sustentação material e a produção de seus espetáculos.

Dentre elas, houveram casos de receita direta – a partir da venda de espetáculos ou de casos em que os artistas afirmaram recorrer à empréstimos bancários ou a recursos próprios para a produção do espetáculo, assumindo o risco de cobrir o investimento a partir do retorno de bilheteria, o que dificilmente acontece. Já que, segundo nos foi explicado, sendo o teatro uma arte artesanal, quer dizer, que não pode ser reproduzida tecnicamente como os demais produtos da indústria cultural, ele acaba tendo custos elevados de produção, configurando-se como uma “arte cara”, o que dificultaria sua manutenção somente por via do retorno de bilheteria. Situação que se agrava se levarmos em conta a pequena fatia de público no Brasil disposta a pagar preços elevados para assistir a uma peça de teatro. De fato, esse tipo de financiamento mostrou-se insustentável para a produção teatral ao longo de nossa história, lembrando que o ciclo das empresas teatrais colocado em curso ao longo dos anos 1950 e 1960 mostrou seus sinais de esgotamento já no decênio de 1970, com diversas companhias fechando as portas por não conseguir manter-se unicamente a partir de receita direta, fazendo emergir outros modelos de organização do trabalho teatral (como o cooperativismo, etc.).

No caso da produção em pauta, ela foi viabilizada contando com diferentes formas de apoio estatal. Que ocorreu tanto por via de instituições públicas de cultura por onde as peças circularam ou que sediaram temporariamente o trabalho de determinado grupo, selecionado por meio de edital, quanto a partir do financiamento direto por via de editais públicos de estímulo à produção ou à premiação de espetáculos. Editais que, segundo as denúncias, foram escasseando a partir da reorientação das políticas públicas em torno aos incentivos fiscais. Mas, ainda que os editais públicos configurem a forma privilegiada de subsídios adotada por esse segmento da produção, há que se levar em consideração que eles são pontuais, garantindo a premiação ou o apoio à produção de um espetáculo em particular sendo que a vitória no edital de determinado ano não é garantia de ser contemplado nos próximos. Além disso, ainda que a maioria dos artistas exerça outras atividades remuneradas, os grupos normalmente têm despesas fixas, como a manutenção de suas sedes, entre outras. Ou seja, torna-se quase impossível para um grupo manter-se unicamente por

meio de editais públicos, de qualquer natureza, fazendo-se imperativa a busca por outras fontes de financiamento.

Assim, além do apoio público a venda de espetáculos constitui outra fonte significativa de receita, substituindo a receita direta via bilheteria já que, que nesses casos, a venda acontece a partir do valor é estipulado *a priori* e independe da presença ou ausência de público, configurando um meio muito seguro, portanto, de apresentar-se uma única vez ou fazer pequenas temporadas. No entanto, a venda de espetáculos não permite a mesma autonomização que o retorno de bilheteria, já que dependem de um comprador. E, no caso dessa programação, o sistema S (por via do SESI e do SESC, principalmente) foram os principais mantenedores desse tipo de receita. Mas além dele, é comum os grupos venderem espetáculos para prefeituras e demais instituições, públicas ou privadas.

Estas últimas configuram outro meio fundamental para obtenção de recursos, seja por meio de renúncia fiscal ou não. De modo geral, o apoio privado constitui a forma mais tradicional de aquisição de recursos para a produção artística, se pensarmos nas formas de mecenato surgidas na Roma antiga. Na modernidade, entretanto, os mecenas foram sendo substituídos por patrocinadores – e, no lugar das antigas famílias que financiavam artistas, surgem entidades que apoiam o produto cultural mas exigem a veiculação do nome do financiador àquilo que é financiado. De onde deriva a forma ainda mais contemporânea de mecenato, o chamado “marketing cultural” fruto de uma configuração bastante racionalizada criada pelas empresas com vistas a explorar os critérios de concessão e acompanhamento dos recursos aplicados na área artística³²⁰.

Mas, ainda que o financiamento público direto e a venda de espetáculos tenham constituído as formas mais recorrentes para obter receitas e viabilizar a produção, e ainda que nenhuma daquelas peças tenha se beneficiado diretamente da Lei Rouanet – quer dizer, por via da submissão do projeto ao MinC e posterior captação de recursos junto às empresas – alguns grupos também não prescindiram de outras formas, mais dissimuladas, de patrocínio via renúncia fiscal através das empresas ligadas ao governo que se utilizam desses incentivos para oferecer prêmios e outras formas de patrocínio cultural. No entanto, mesmo considerando essas ocorrências, a presença de tais verbas são minoritárias e, no geral, tem presença relativamente pequena entre esses grupos. Assim, temos que a inviabilidade de autonomização por via de receita direta somada aos poucos

³²⁰ C.f. FRAGOAZ, Eduardo. *A moeda da arte: a dinâmica dos campos artístico e econômico no patrocínio*, op. cit. Esse estudo traz de maneira detalhada os critérios e as maneiras de quantificação que norteiam os investimentos pelo setor de *marketing cultural* do Banco do Brasil, por exemplo.

recursos de incentivo fiscal destinados à essa fração do campo fariam dela mais suscetível de financiamento público direto. Este é um dos argumentos que norteia a reivindicação de apoio estatal para esse setor da produção cultural – ainda que a inviabilidade da receita direta também se aplique à produção comercial, segundo a mesma lógica. Mas, no caso dessa fração do campo, à inviabilidade da receita direta soma-se a inviabilidade de sustentação o mercado de patrocínios culturais, que é tornada virtude e critério de legitimidade artística, segundo o texto da *Lei de fomento* que impõe como critério a ser adotado pela comissão julgadora a “inviabilidade do projeto no mercado” ou seja, essa aparente desvantagem” é então tornada virtude já que, para esses coletivos, a dificuldade de sobreviver no mercado é algo que se espera e que é legítimo segundo essa ordem, em contraposição às produções incentivadas diretamente pela Lei Rouanet. Ou seja, o mecanismo que não destina recursos consideráveis à essa fração do campo tem, por sua vez, sua legitimidade questionada por ela.

4.5. Impasses e contradições do fomento público

Como explicitado tanto através dos manifestos quanto dos discursos veiculados pelos quadros do movimento, a recusa do mercado – que pode ser tomada também enquanto “Expressões da ideologia que pretende assegurar o estatuto superior da arte por meio da negação do mercado.”³²¹ – constituiu o principal móvel das lutas colocadas em marcha pelo movimento em pauta. Entretanto, ao mesmo tempo em que esses produtores não estavam totalmente alijados do mercado, como esperamos ter demonstrado, uma das grandes contradições advindas da Lei de fomento é que ela termina por criar novas dependências com relação a ele. Seja porque o próprio financiamento direto por parte do Estado não pode ser visto como meio que permite a autonomia frente aos circuitos de comercialização da arte, já que ele próprio faz parte do mercado, embora não seja idêntico a ele. Além disso, a dependência com relação ao Estado impede a completa autonomização do campo artístico, que fica subordinado à ele a partir do estabelecimento de normas e critérios que devem orientar a produção. O exemplo mais emblemático disso são as companhias europeias totalmente subsidiadas pelo Estado e que explicitam a relação tensa e delicada da produção que está no meio de dois campos sendo, por isso, alvo de inúmeras críticas.

³²¹ DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989, p. 229.

Entre nós, como é sabido, as criação de companhias totalmente subsidiadas³²² foram iniciativas efêmeras e de menor vulto no cenário teatral e, ainda que alguns pesquisadores considerem a Lei de fomento como a modalidade mais próxima de uma ideia de mecenato exercido pelo Estado no campo da produção teatral paulistana³²³, o tipo de dependência que ela cria é diverso, justamente por não garantir a subvenção permanente mas apenas a execução de um projeto particular. Assim, a despeito do critério estabelecido por ela mesma que preconiza a continuidade do trabalho artístico, não há nenhuma garantia de continuidade do trabalho ao grupo fomentado depois de terminado o subsídio daquele edital. Mesmo na avaliação de um dos quadros do movimento, Sergio de Carvalho, essa característica teria levado os grupos a um movimento de profissionalização precária, pois:

[...] a ampliação da base produtiva dos grupos constituiu pouco a pouco um *movimento de profissionalização que criou novas dependências mercantis*. Em grupos antes semiamadores e inventivos, cresceram as contas a pagar, a necessidade de acumulação e reinvestimento de capital, cresceram as contradições entre a expectativa de um salário salvador e a precária realidade do semiprofissionalismo dos grupos³²⁴

A partir daí, podemos relativizar as declarações de maior estruturação dos grupos a partir do Fomento, já que essa estruturação representou, na prática, fornecer aos grupos a base material inicial para colocá-los no circuitos de produção e comercialização teatral, onde ele terá que se sustentar depois de terminado o subsídio. Um passo dado por muitos grupos, nesse sentido é o aluguel de sedes de trabalho a partir de quando são contemplados por uma edição do fomento. Fato que será assunto de infindáveis discussões, isto porque os contratos de locação têm prazo maior que a duração de uma edição de Fomento. E então, após esse prazo, o grupo precisará arcar com sua manutenção a partir de outras vias, ficando mais suscetível ao próprio mercado, assumindo um compromisso empresarial, portanto.

Mas, ainda que a Lei não garanta a manutenção permanente de um grupo tornando-o estável, como no caso das companhias europeias – o que por sua vez não seria a saída mais

³²² O SNT: a Companhia dramática Nacional e o Teatro Nacional de Comédia.

³²³ C.f. ANDRADA, Ana Carolina Silva. *A organização do trabalho artístico a partir da construção de um campo de ação estratégica*, op. cit., p. 48.

³²⁴ CARVALHO, Sergio de (org.) *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*, op. cit., p. 162-3. [grifos nossos].

desejável já que produziria uma série de efeitos reversos, ainda que de outra ordem – a semelhança entre os dois modelos coincide no sentido de cristalizar uma suposta fórmula de acerto no campo estético. Em outras palavras, ainda que o subsídio não seja permanente, não chegando a configurar um mecenato de Estado típico, a Lei cria e impõe um conjunto de normas que devem orientar a produção. Já que, para ter o direito de concorrer ao disputado fomento público, o projeto e o grupo tem que estar em conformidade com um conjunto de critérios de julgamento preestabelecidos senão pelo Estado, pelo próprio movimento dos grupos. E não sem grandes riscos pode-se legislar sobre os princípios da criação artística.

Partindo do princípio que todo edital público cria uma demanda, é questionável a medida em que os meios tornam-se fins, ou seja, aquilo que é reivindicado como um meio para garantir maior autonomia artística torna-se um fim a ser obtido a qualquer custo. Nesse sentido, novamente de acordo com Carvalho, “muitos experimentos livres [teriam] se tornado fórmulas de acerto, e alguns estilos supostamente épicos se converteram em fórmulas a serem imitadas na medida em que passaram a despertar interesse no mundinho dos festivais de teatro.”³²⁵ Se é assim, esse seria o limite em que a recusa ao mercado e a reivindicação de maior autonomia contraditoriamente teriam produzido um movimento de maior dependência mercantil, terminando por “institucionalizar a anomia”.

³²⁵ Idem, *ibidem*, p. 163

Considerações finais

O percurso realizado por esta pesquisa mostrou que a centralidade do conceito de *campo* contribuiu de modo decisivo para iluminar nosso objeto de estudo em vista dos objetivos propostos. Com efeito, foi somente a partir do entendimento de aspectos da dinâmica de funcionamento desse setor da produção em particular, bem como das diferentes espécies de capitais que precisaram ser mobilizados, que se tornou compreensível a ordem de fatores que concorreu para transformar em realidade tangível o conjunto de pressupostos condensados a partir do Programa de fomento. A noção de *campo* mostrou-se igualmente oportuna para problematizar as duas visões correntes sobre a emergência do movimento em debate, demonstrando que ele não surge *ex nihilo*, mas é devedor e em certo sentido caudatário das inovações trazidas pelas diversas tendências artísticas ou frações do campo responsáveis por estruturar o teatro moderno e contemporâneo no Brasil. Com a diferença fundamental, entretanto, de que a produção atual se realiza no seio de um contexto histórico e social diverso, o que implica compreender que ela se produz em resposta a outra ordem de questionamentos e percepções, cumprindo-se em outro *horizonte de expectativas*, portanto. Nessa linha de juízo, o encontro e mesmo a fusão entre aquele conceito fundamental da sociologia dos bens culturais e deste outro advindo da estética de recepção demonstrou-se bastante produtiva no sentido de iluminar outra perspectiva de análise que busca agregar tanto os processos de rupturas quanto as permanências presentes na dinâmica do movimento em pauta.

Assim sendo, o exame de sua trajetória procurou demonstrar os questionamentos a partir dos quais ele se construiu, bem como os termos em que sua pauta foi se estruturando e a ordem de percepções que ela mobilizou. Tendo como orientação fundamental a recusa do mercado - ao menos no plano discursivo e indo de encontro com a ordem política e cultural dominante, foi por contraste que o *Arte contra a barbárie* definiu seus termos, como ficou demonstrado, por exemplo, quando ele elege a recusa ao “eventual” para se contrapor à agenda da política cultural de então, assumindo nesses termos a posição que pretendia ocupar nesse campo da produção. Ao mesmo tempo, quando se tem em vista a própria análise das trajetórias e dos postos que seus agentes ocupavam no campo teatral no qual se movimentavam, tem-se indícios de que eles são dominados apenas do ponto de vista econômico.

A análise da trajetória do movimento buscou evidenciar, ainda, as disposições artísticas e teatrais que foram se generalizando a partir dele e que terminaram por evidenciar a suposta superioridade estética de um teatro de pesquisa. Como pretendemos ter demonstrado, foi esse o critério fundamental que balizou a imposição dos princípios de hierarquização de uma nova legitimidade artística e a consequente reivindicação por um tempo estendido que permitisse realizar pesquisas estéticas independentemente das injunções do mercado.

Tomando esses critérios de empréstimo ao campo acadêmico, a aproximação com expoentes renomados da intelectualidade local se mostrou fundamental para conferir visibilidade e autoridade àquele reduzido núcleo inicial, reconhecido desde então enquanto um movimento, até chegar ao ponto em que foi possível produzir a crença de que essa produção merecia ser financiada pelo Estado porque era fundamental para a cidade – proposição que, diga-se de passagem, não ficou comprovada.

Diferentemente dos discursos dos artistas do movimento, que reivindicaram o ineditismo e a originalidade totais da produção do *Arte contra a barbárie*, nosso estudo evidenciou certa reprodução da agenda dos decênios anteriores, como a predominância do autor nacional no que tange à dramaturgia, da centralidade do Brasil como temática e, ainda, das representações dedicadas à vida das classes desprivilegiadas na hierarquia social. A partir desse viés, essa o *Arte* não traz grandes novidades. Os traços de inovação vinculam-se mais ao horizonte em que se realiza essa produção, em que o próprio pensamento social encontra-se mais sofisticado, superando as velhas dicotomias, num contexto em que a própria realidade social encontra-se mais complexa. Ou seja, trata-se de um horizonte que reclama novas proposições estéticas que, por sua vez, também não conseguiram anular velhas contradições. Tome-se, por exemplo, o dilema que sempre estava presente para as frações do campo alinhadas à posição do teatro *não comercial* e que pode ser sintetizado na vontade de atingir as camadas desmunidas que representam nos palcos e a realidade do difícil acesso das massas às salas de teatro, seja devido ao fato de os espetáculos se propagarem em áreas urbanas afastadas das classes populares, seja porque contrariam o gosto dominante ao produzir heresias que exigem, senão um conhecimento estético prévio, ao menos um sistema de disposições mais habituado à fruição artística. Ou seja, aquele que, como vimos, se apresentou como o “teatro fundamental” para a cidade foi de fato apropriado, no geral, pelas frações dominadas da classe dominante.

O confronto que empreendemos entre o que é enunciado pelos artífices do movimento e o que ocorre objetivamente - por meio da análise exaustiva da recepção das obras pelo jornalismo cultural da cidade, através dos dois principais cadernos de cultura -, evidenciou que apesar de todas as críticas proferidas à indústria cultural, esses mesmos sujeitos eram acolhidos pelos principais veículos da imprensa escrita local, por sua vez mais elitizados uma vez que os leitores desses cadernos, salvo exceção, é composto de “iniciados, quer dizer, aqueles já habituados aos circuitos tradicionais de circulação das obras. Ou seja, a partir da análise das bases concretas sob as quais se realiza a produção ficou demonstrado que, ainda que essa fração do campo fosse dominada do ponto de vista econômico, ela não estava apartada dos circuitos tradicionais de circulação de valor passíveis de conferir o acúmulo de capital propriamente simbólico. O mesmo pôde ser comprovado pelo levantamento dos diferentes tipos de premiação outorgados a essa programação..

O esforço de reconstituição das propriedades sociais dos agentes conformadores dos novos princípios de hierarquização em matéria de teatro buscou localizar socialmente os hábitos de pensamento

comuns aos expoentes do movimento em pauta que, como vimos, foram aqueles que instituíram um *teatro de pesquisa*. Tomando a figura do diretor como espécie de representante coletivo, pudemos traçar um perfil sociológico geral da composição social do movimento que, por sua vez, explicitou outra ordem de ambiguidades. E, ainda que haja duas gerações distintas na composição do movimento, é notável que o recrutamento social dos agentes pouco se alterou do momento de estruturação das posições pioneiras no campo ao da institucionalização de um teatro de pesquisa. Ontem como hoje, parafraseando Bourdieu, são os mais ricos em capital econômico e cultural os mais propensos a assumir os riscos de construir as novas posições no campo artístico, no sentido de que os indivíduos em debate são, de modo geral, detentores de capital econômico de origem familiar, e também de capital cultural e escolar. Ou seja trata-se de uma camada privilegiada, que pôde estar por certo tempo liberada das urgências do mercado de trabalho para se dedicar à produção de “arte crítica”.

Nossa pesquisa procurou fazer notar também as razões objetivas que tornaram possível a aprovação de uma lei municipal que vincula orçamento para subsidiar um setor específico da produção teatral. Independentemente do mérito cultural do movimento em estudo, que aliás não cabe a esta pesquisa julgar, viu-se que ele pôde contar com o empenho de diversas ordens de capital representadas pelos postos de poder que seus agentes ocupavam tanto no domínio das artes cênicas quanto no das políticas culturais, o que por sua vez os habilitaram a impor os critérios da nova legitimidade artística que, para ser aprovada por força de lei necessitou, ainda, estabelecer alianças com o jogo político. E assim vimos a reivindicação por maior autonomia esbarrar na subordinação ao jogo dos poderes temporais.

Mas, como não poderia deixar de ser, a institucionalização de princípios da criação artística em torno a um programa de apoio público, longe de representar uma solução definitiva, trará novas ambiguidades. Se, por um lado, essa conquista foi responsável por estruturar esse setor da produção - já que, analisando-se com o recuo de mais de uma década, é perceptível que a imposição de novos critérios que definem a maneira mais legítima de representar materializou-se não somente a partir de um edital público, mas atingiu também escolas de formação, instâncias de circulação etc. -, por outro, como vimos, todo edital cria uma demanda de maiores gastos, de modo que a implantação da Lei de fomento também acabou sendo responsável por criar uma estruturação em bases precárias, uma vez que a partir dela se ampliam os efetivos produzindo no limiar do mercado.

Enquanto um estudo exploratório, este trabalho talvez tenha suscitado mais questões do que respondido outras. Caberia, por exemplo, confrontar as considerações aqui descritas com as nuances do momento posterior, que permitiria inferir, por exemplo, se núcleos teatrais fomentados por uma única vez lograram se tornar coletivos permanentes. Ou, ainda, quais efeitos objetivos essa política pública foi capaz de imprimir ao campo, perscrutando a nova ordem de rupturas e permanências que se operou de lá pra cá, no que diz respeito, por exemplo, ao recrutamento dos artistas ou às representações sociais levadas ao palco etc.

Ainda na ordem dos efeitos produzidos pela lei, seria interessante objetivar também os resultados da exigência de “contrapartida social”. Teria sido formado um novo público em teatro? A produção de fato foi descentralizada? Assim, e em suma, como não foi nossa intenção esgotar ou resolver toda a multiplicidade de questionamentos que o fenômeno em pauta tem despertado, esperamos ao menos ter contribuído para avançar o debate sobre esse campo da produção teatral.

Anexos

Anexo 1. Primeiro manifesto *Arte contra a barbárie*

O teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo.

Sua condição atual reflete uma situação social e política grave.

É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, na qual predomina uma política de eventos.

É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística.

Nosso compromisso ético é com a função social da arte.

A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado.

Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em “produto cultural”. E cria uma série de ilusões que mascaram a produção cultural no Brasil de hoje.

A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento da produção cultural para a iniciativa privada mascara a omissão que transforma órgãos públicos em meros intermediários de negócios.

A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência mas, na verdade, disfarça a miséria de investimentos culturais a longo prazo que visem à qualidade da produção artística.

A maior ilusão é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego.

Hoje, a política oficial deixou a cultura restrita ao mero comércio de entretenimento. O teatro não pode ser tratado sob a lógica economicista.

A cultura é o elemento de união de um povo e que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a saúde, o transporte, a educação. É, portanto, prioridade do Estado.

Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral. Para isso, são necessárias, de imediato, ações no sentido de:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à cultura.

Apoio constante à manutenção dos diversos grupos de teatro do País.

Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos.

Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional.

Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e à experimentação teatral.

Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos teatros públicos.

Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo País.

Esse texto é a expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro.

Arte contra a barbárie,

07 de junho de 1999.

Anexo 2. Segundo manifesto *Arte contra a barbárie*

Em maio passado tornou-se público o manifesto “*Arte contra a barbárie*”, fruto da discussão de um conjunto de grupos e artistas teatrais preocupados com a orientação dada às “políticas públicas” para o setor. O documento reafirmava a preocupação, por parte dos signatários, com os rumos de uma ação cultural que, nos últimos anos, foi entregue às “Leis do Mercado”, deixando o Estado de cumprir seu papel institucional.

O objetivo do manifesto era dar início a uma ampla discussão que, fugindo do âmbito dos partidos, dos sindicatos, das organizações existentes, fossem elas de realizadores/fazedores, envolvesse a sociedade civil. Evitando o círculo vicioso e viciado dos posicionamentos políticos que se amesquinham na postulação de cargos e de “soluções” imediatistas que “solucionam” os efeitos mas não tocam as causas.

Passaram-se sete meses da reunião realizada no Teatro da Aliança Francesa em São Paulo. Amplos setores das mais diversas linguagens artísticas de diferentes estados da União se organizaram e se manifestaram, individualmente e coletivamente. Encontros, debates e seminários foram organizados espontaneamente, mostrando a urgência e importância da questão cultural. No entanto indiferentes ao clamor dos artistas e da própria sociedade civil, os órgãos públicos mantiveram-se ausentes, ignorando a necessidade de um diálogo sério, público e transparente sobre um diagnóstico grave da situação vivida pela produção cultural brasileira.

Quando se manifestaram, repetiram a velha cantilena das estatísticas dos “investimentos privados” realizados na área cultural ou apresentaram “projetos e propostas” que visaram antes “amenizar” os efeitos do que discutir as causas. O tão decantado argumento dos “investimentos privados” no fundo esconde a “inexistência de dotações orçamentárias” dos órgãos públicos, hoje concorrentes desleais e desiguais com os projetos da sociedade civil e voltados, em sua grande maioria, à reforma, construção de grandes edifícios públicos ou “revitalização de regiões urbanas”, mal escondendo o seu empenho em

agenciar os interesses da especulação imobiliária. No horizonte há um “país cenográfico” que vai do Pelourinho à nova Estação Júlio Prestes.

No setor privado os investimentos realizados, com raras exceções, beneficiaram os próprios investidores aumentando o seu “patrimônio físico” ou abatendo o “imposto a pagar”, sem contudo realizar nenhum papel social de fomento, circulação ou socialização do bem cultural.

1999 será lembrado pelas perdas da área teatral: no plano federal, a não continuidade da experiência realizada em 1998 do “Cena Aberta”, cujo Projeto Piloto não teve consequências; a interrupção, após 22 anos, do Prêmio Mambembe, Ministério da Cultura, condenando-o a uma espécie de clandestinidade como nem o governo Collor ousou arriscar; a suspensão do Edital Flávio Rangel e Carlos Miranda, realizado no ano de 1997, sem a apresentação de qualquer substituto; o clamoroso engodo do Prêmio Mambembe “Nacional” – 2000. Na área estadual, apesar de promessas ou acenos nas grandes festas de inaugurações, nenhum edital visando à produção foi lançado até esse momento: mantém-se a ausência de política para a ocupação dos espaços públicos da secretaria. Na área municipal, continua o caos que toma conta da administração, continua a política de eventos em detrimento de uma política sistemática visando a qualidade da produção. se algo foi realizado, a nossa ignorância é fruto da ausência de resposta aos documentos protocolados “*Arte contra a barbárie*” solicitando informações às três instâncias sobre a aplicação do “orçamento público” e a utilização, no plano federal, das verbas do Fundo Nacional de Cultura.

Por trás dessas providências encontra-se a convicção de que “cultura não gera emprego” e que portanto não pode ser incluída entre as prioridades do Estado globalizado. Enquanto o Estado se desobriga do compromisso com a cultura viva, estimulada pelos projetos desativados, favorece e patrocina a militância cultural fundamentalista em doses industriais através dos meios de comunicação, principalmente rádio e TV o que desmente a proposição acima, uma vez que todos esses negócios vão muito bem, obrigado.

Voltamos a reafirmar nosso diagnóstico da necessidade de uma “política cultural” estável, democrática e transparente para a atividade teatral. Voltamos a afirmar a necessidade de superar o estado de indigência, de guichê, de improviso, da visão

economicista para se consolidar uma produção cultural diversa, múltipla e democrática que possa contribuir para a alimentação do imaginário e da sensibilidade do cidadão brasileiro. Uma política pública que tenha suas bases alicerçadas nos princípios igualitários de acesso aos mecanismos de produção e fruição do bem cultural, onde a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a excelência.

Reafirmamos novamente que esse texto, como o anterior é a expressão e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro.

Arte contra a barbárie,

18 de novembro de 1999.

Anexo 3. Terceiro manifesto *Arte contra a barbárie*.

O Movimento "*Arte contra a barbárie*" volta a público para reafirmar e aprofundar as posições defendidas nos dois manifestos lançados em 1999.

O Teatro é um elemento insubstituível para um país por registrar, difundir e refletir o imaginário de seu povo.

A produção artística vive uma situação de estrangulamento que é resultado da mercantilização imposta à cultura e à sociedade brasileiras.

Reafirmamos o compromisso ético com a função social de nosso ofício e de nossa Arte.

Hoje o pensamento está sendo reduzido a mercadoria. A Cultura ocupa apenas 0,2% no Orçamento Geral da União. O pensamento artístico no Brasil vale 0,2 % das preocupações oficiais.

O resultado a nação sente diariamente. É o aumento da violência e da selvageria.

Cultura é prioridade de Estado, por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de um sociedade democrática.

Entre nossas ações, no ano passado, solicitamos aos órgãos oficiais ligados à Cultura, nas instâncias Municipal, Estadual e Federal, informações sobre os recursos para o fomento das atividades de Artes Cênicas e os critérios para seu efetivo gasto.

Os dados oficiais refletem uma evidente dedicação dos governos à quantidade numérica de suas realizações e total desprezo com a qualidade e o fundamento das atividades culturais que deveriam fomentar.

Não é difícil chegar a uma conclusão óbvia: os recursos são mal distribuídos e geridos por uma política que privilegia o mercado e eventos promocionais.

Os governos transferiram – através das leis de incentivo fiscal – a administração de dinheiro público destinado à produção cultural para as mãos das empresas. Isto é, o dinheiro público, através de renúncia fiscal, é utilizado com critérios que beneficiam interesses privados. As leis fazem com que o fomento e a difusão da cultura financiem o marketing das empresas. Essa política não trouxe nenhum benefício à produção em geral: não barateou o preço dos ingressos, não ampliou o acesso

aos bens culturais e principalmente não garantiu a produção continuada de Artes Cênicas.

No plano federal, o chamado Fundo Nacional de Cultura - que foi criado para fomentar a produção artística que não se rege pela "lei de mercado" - não tem tido seus recursos utilizados para essa finalidade.

Para que o país encontre o caminho da promoção das humanidades e se afaste da barbárie, oficial e não-oficial, são necessárias medidas urgentes e concretas. Em nossa área, isso significa o fomento da produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão.

Com base nessa análise, propomos:

- ☐ A criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas nos âmbitos municipal, estadual e federal com recursos orçamentários e geridos com critérios públicos e participativos.
- ☐ A realização do Espaço da cena , encontros públicos quinzenais para o debate permanente de política cultural e dos fundamentos éticos de nosso ofício, o Teatro, a partir de 3 de julho de 2000.

Que o teatro ocupe seu espaço na sociedade como interlocutor das questões humanas e da brasilidade!

Arte contra a barbárie

26 de junho de 2000

Anexo 4. Lei de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo

LEI Nº 13.279, 8 DE JANEIRO DE 2002

(Projeto de Lei nº 416/00, do Vereador Vicente Cândido - PT)

Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências.

MARTA SUPLICY, Prefeita do Município de São Paulo, no uso das atribuições que lhes são conferidas por lei, faz saber que a Câmara Municipal, em sessão de 23 de dezembro de 2001, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1º - Fica instituído o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, com o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo.

Parágrafo único - A pesquisa mencionada no "caput" deste artigo refere-se às práticas dramáticas ou cênicas mas não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes, com exceção daquela que se integra organicamente ao projeto artístico.

Art. 2º - O "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" terá anualmente item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com valor nunca inferior a R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais).

§ 1º - Desse valor, a Secretaria Municipal de Cultura poderá utilizar até R\$ 100.000,00 (cem mil reais) para pagamento dos membros da Comissão Julgadora, assessorias técnicas, serviços e despesas decorrentes da execução do Programa.

§ 2º - Os valores de que trata este artigo serão corrigidos anualmente pelo IPCA-IBGE, ou pelo índice que vier a substituí-lo.

Art. 3º - Sem prejuízo do disposto no artigo 2º, o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" poderá vincular-se e receber recursos provenientes de Fundos Municipais existentes ou a serem criados.

Art. 4º - Para a realização do Programa serão selecionados no máximo 30 (trinta) projetos por ano de pessoas jurídicas, aqui denominadas proponentes, com sede no Município de São Paulo, respeitado o valor total de recursos estabelecido no orçamento.

§ 1º - Os interessados devem se inscrever na Secretaria Municipal de Cultura, ou em local por ela indicado, nos meses de janeiro e junho de cada exercício.

§ 2º - A Secretaria Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município e divulgará por outros meios, até os dias 10 de dezembro e maio, os horários e locais das inscrições, que deverão estar abertas durante todos os dias úteis de janeiro e junho.

§ 3º - Não poderá se inscrever nem concorrer ao Programa nenhum órgão ou projeto da Administração Prefeitura da Cidade de São Paulo Pública direta ou indireta seja ela municipal, estadual ou federal.

§ 4º - Um mesmo proponente não poderá inscrever mais de 1 (um) projeto no mesmo período de inscrição, com exceção do disposto no parágrafo 5º deste artigo.

§ 5º - Cooperativas e associações com sede no Município de São Paulo, que congreguem e representem juridicamente núcleos artísticos sem personalidade jurídica própria, podem inscrever 1 (um) projeto em nome de cada um destes núcleos.

Art. 5º - Para efeitos desta lei, entende-se como Núcleo Artístico apenas os artistas e/ou técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade.

Art. 6º - As inscrições e julgamento dos projetos serão realizados independentemente da liberação dos recursos financeiros para a Secretaria Municipal de Cultura.

Art. 7º - No ato da inscrição, o proponente deverá apresentar o projeto em 8 (oito) vias contendo as seguintes informações:

I - Dados Cadastrais:

- a) data e local;
- b) nome, tempo de duração e custo total do projeto;
- c) nome da organização, número do CNPJ e do CCM, endereço e telefone;
- d) nome do responsável pela pessoa jurídica, número de seu RG e CPF, seu endereço e telefone;
- e) nome, endereço e telefone de um contato ou representante do projeto, quando couber.

II - Objetivos a serem alcançados.

III - Justificativa dos objetivos a serem alcançados.

IV - Plano de Trabalho explicitando seu desenvolvimento e duração, que não poderá ser superior a 2 (dois) anos.

V - Orçamento e cronograma financeiro, que não poderão ultrapassar um total de R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais), corrigidos nos termos do parágrafo 2º do artigo 2º desta lei, podendo conter os seguintes itens:

- a) recursos humanos e materiais;

- b) material de consumo;
- c) equipamentos;
- d) locação;
- e) manutenção e administração de espaço;
- f) obras;
- g) reformas;
- h) produção de espetáculos;
- i) material gráfico e publicações;
- j) divulgação;
- k) fotos, gravações e outros suportes de divulgação, pesquisa e documentação;
- l) despesas diversas.

VI - Currículo completo do proponente.

VII - Núcleo artístico responsável pelo trabalho com o currículo de seus componentes.

VIII - Ficha Técnica do projeto relacionando as funções a serem exercidas e o nome de artistas e técnicos já confirmados até a data da inscrição.

IX - As seguintes informações quando o projeto envolver produção de espetáculo:

- a) argumento, roteiro ou texto teatral com autorização do autor ou da SBAT;
- b) proposta de encenação;
- c) concepções de cenários, figurinos, iluminação e música quando prontas na data da inscrição;
- d) um compromisso de temporada a preços populares discriminando o período das apresentações e o preço dos ingressos.

X - Informações complementares que o proponente julgar necessárias para a avaliação do projeto.

§ 1º - O desenvolvimento e duração do plano de trabalho de que trata o item IV deverá ser dividido em 3

(três) períodos que devem coincidir com as 3 (três) parcelas do cronograma financeiro.

§ 2º - O cronograma financeiro de que trata o item V distribuirá as despesas em 3 (três) parcelas a saber:

I - A primeira e a segunda parcelas agruparão 80% (oitenta por cento) do total do orçamento, sendo que,

cada parcela corresponderá a 40% (quarenta por cento) do orçamento.

II - A terceira parcela corresponderá a 20% (vinte por cento) do restante do orçamento total do

projeto.

§ 3º - Uma das vias da documentação entregue à Secretaria Municipal de Cultura deverá ser acompanhada

dos seguintes documentos:

I - Cópia do CNPJ, CCM, certidão negativa de ISS, Contrato Social ou Estatuto Social atualizados, CPF e RG do responsável.

II - Declaração do proponente de que conhece e aceita incondicionalmente as regras do "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", que se responsabiliza por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho.

III - Declaração de igual teor do núcleo artístico responsável pelo plano de trabalho.

IV - Declaração firmada por todos os demais envolvidos na ficha técnica concordando em participar do projeto e afirmando que conhecem e aceitam os termos do "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" expressos nesta lei.

Art. 8º - A Secretaria Municipal de Cultura não poderá impor formulários, modelos, tabelas ou semelhantes para a apresentação dos projetos, exceto as declarações dos itens II, III e IV do parágrafo 3º, artigo 7º, cujos termos serão definidos através de Portaria do Secretário Municipal de Cultura até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

Art. 9º - O julgamento dos projetos, a seleção daqueles que irão compor o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e os valores que cada um receberá serão decididos por uma Comissão Julgadora no prazo máximo de 30 (trinta) dias após sua primeira reunião, determinada pelo artigo 12.

Art. 10 - A Comissão Julgadora será composta por 7 (sete) membros, todos com notório saber em teatro, conforme segue:

I - 4 (quatro) membros nomeados pelo Secretário Municipal de Cultura, que indicará, dentre eles, o presidente da Comissão Julgadora.

II - 3 (três) membros escolhidos conforme artigo 11 desta lei.

§ 1º - Para cada período de inscrição, isto é, janeiro e junho de cada ano, será formada uma Comissão Julgadora.

§ 2º - Os integrantes da Comissão Julgadora poderão ser reconduzidos à Comissão Julgadora.

§ 3º - Somente poderão participar da Comissão Julgadora pessoas de notório saber em teatro, com experiência em criação, produção, crítica, pesquisa ou ensino, vedada a indicação ou nomeação de pessoas com atuação restrita à promoção, divulgação ou captação de recursos.

§ 4º - Nenhum membro da Comissão Julgadora poderá participar de projeto concorrente no respectivo período.

§ 5º - Em caso de vacância, o Secretário Municipal de Cultura completará o quadro da Comissão Julgadora, nomeando pessoa de notório saber em teatro.

§ 6º - O Secretário Municipal de Cultura terá até 3 (três) dias úteis, após o prazo fixado no parágrafo 6º do artigo 11 desta lei, para publicar no Diário Oficial do Município a constituição da Comissão Julgadora.

Art. 11 - Os 3 (três) membros de que trata o item II do artigo 10 serão escolhidos através de votação.

§ 1º - As entidades de caráter representativo em teatro, de autores, artistas, técnicos, críticos, produtores,

grupos ou empresários teatrais, sediadas no Município de São Paulo há mais de 3 (três) anos, poderão apresentar à Secretaria de Cultura, até o dia 15 de janeiro ou 15 de junho de cada exercício, lista indicativa com até seis nomes para composição da Comissão Julgadora.

§ 2º - Cada proponente votará em até 3 (três) nomes das listas mencionadas no parágrafo 1º deste artigo.

§ 3º - Os 3 (três) nomes mais votados nos termos do parágrafo 2º formarão a Comissão Julgadora juntamente com o presidente e outros 3 (três) representantes do Secretário Municipal de Cultura.

§ 4º - Em caso de empate na votação prevista nos parágrafos 2º e 3º, caberá ao Secretário Municipal de Cultura a escolha dentre aqueles cujos nomes apresentarem empate na votação.

§ 5º - O Secretário Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município, e divulgará por outros meios, sua lista de indicações e as listas das entidades, quando houver, até o dia 20 de janeiro ou 20 de junho de cada ano para formação da Comissão nos respectivos períodos.

§ 6º - Encerrado o prazo de inscrição dos projetos, cada proponente terá 2 (dois) dias úteis para entregar seu voto, por escrito, à Secretaria Municipal de Cultura.

§ 7º - A Secretaria Municipal de Cultura deixará à disposição de qualquer interessado, até o final de cada ano, cópia de todos os documentos referentes à formação da Comissão Julgadora.

§ 8º - As indicações mencionadas no parágrafo 1º dependem de concordância dos indicados em participar da Comissão Julgadora, o que será feito através de declaração expressa de cada um conforme modelo a ser fixado pelo Secretário Municipal de Cultura em publicação no Diário Oficial do Município até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

Art. 12 - A Comissão Julgadora fará sua primeira reunião em até 5 (cinco) dias úteis após a

publicação de sua nomeação.

§ 1º - O Secretário Municipal de Cultura definirá o local, data e horário da mesma.

§ 2º - Nesta reunião, cada membro receberá da Secretaria Municipal de Cultura uma via dos projetos inscritos e uma cópia desta lei.

Art. 13 - A Secretaria Municipal de Cultura providenciará espaço e apoio para os trabalhos da Comissão, inclusive à assessoria técnica mencionada no parágrafo 7º do artigo 14.

Art. 14 - A Comissão Julgadora terá como critérios para a seleção dos projetos:

I - Os objetivos estabelecidos no artigo 1º desta lei.

II - Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra.

III - A clareza e qualidade das propostas apresentadas.

IV - O interesse cultural.

V - A compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho.

VI - A contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho.

VII - O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos.

VIII - A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

§ 1º - É vedada a participação de uma mesma pessoa em mais de um núcleo artístico ao mesmo tempo, mas um artista ou técnico pode ser incluído em fichas técnicas de diferentes projetos.

§ 2º - Não poderão ser aprovados pela comissão mais de 20 (vinte) projetos referentes às inscrições de janeiro.

§ 3º - Não poderá ser aplicado para os projetos inscritos em janeiro mais de 2/3 (dois terços) dos recursos públicos previstos no orçamento anual do Programa.

§ 4º - A Comissão decidirá sobre o valor do apoio financeiro para cada um dos projetos que selecionar, mas esta importância não poderá ser inferior a 50% (cinquenta por cento) do orçamento apresentado pelo proponente.

§ 5º - A Comissão poderá não utilizar todo o orçamento do Programa se julgar que os projetos apresentados não têm méritos ou não atendem aos objetivos desta lei.

§ 6º - A seleção de um mesmo proponente poderá ser renovada a cada nova inscrição sempre que a Comissão julgar o projeto meritório e uma vez ouvida a Secretaria Municipal de Cultura quanto ao andamento do projeto anterior.

§ 7º - A seu critério, a Comissão poderá solicitar esclarecimentos a assessores técnicos para análise

dos projetos e seus respectivos orçamentos.

Art. 15 - A Comissão Julgadora tomará suas decisões por maioria simples de votos.

Parágrafo único - O Presidente só tem direito ao voto de desempate.

Art. 16 - Para a seleção de projetos, a Comissão Julgadora decidirá sobre casos não previstos nesta lei.

Art. 17 - A Comissão Julgadora é soberana e não caberá recursos contra suas decisões.

Art. 18 - Até 5 (cinco) dias após o julgamento a Secretaria Municipal de Cultura deverá notificar os vencedores, que terão o prazo de 5 (cinco) dias, contados após o recebimento da notificação, para se manifestar, por escrito, se aceitam ou desistem da participação no Programa.

§ 1º - A concordância do proponente obriga-o a cumprir todo o plano de trabalho apresentado, independentemente do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora.

§ 2º - A ausência de manifestação por parte do interessado notificado será tomada como desistência do Programa.

§ 3º - Em caso de desistência, a Comissão Julgadora terá o prazo de 5 (cinco) dias para escolher novos vencedores, repetindo-se o estabelecido no "caput" deste artigo, sem prejuízo para os prazos determinados para a contratação dos demais selecionados e ressalvado o disposto no parágrafo 4º.

§ 4º - A seu critério, a Comissão poderá não selecionar novos projetos em substituição aos desistentes, ainda que isso signifique a não utilização do total dos recursos disponíveis para o Programa.

Art. 19 - O Secretário Municipal de Cultura divulgará, homologará e publicará no Diário Oficial do Município a seleção de projetos da Comissão Julgadora e as alterações previstas nos parágrafos 3º e 4º do artigo 18.

Parágrafo único - Os atos mencionados no "caput" deste artigo serão realizados em até 2 (dois) dias úteis após as respectivas decisões da Comissão Julgadora.

Art. 20 - Até 20 (vinte) dias após cada publicação prevista no artigo 19, a Secretaria Municipal de Cultura providenciará a contratação de cada projeto selecionado.

§ 1º - Para a contratação, o proponente será obrigado a entregar à Secretaria Municipal de Cultura certidões negativas de débitos junto ao Poder Público.

§ 2º - Cada projeto selecionado terá um processo independente de contratação, de forma que o impedimento de um não poderá prejudicar o andamento da contratação dos demais.

§ 3º - O objeto e o prazo de cada contrato obedecerão ao plano de trabalho correspondente.

§ 4º - O pagamento da Secretaria Municipal de Cultura a cada contratado, expressamente

consignado no respectivo contrato, com a ressalva do disposto no parágrafo 5º deste artigo, será realizado em 3 (três) parcelas a saber:

I - A primeira, na assinatura do contrato, corresponde a 40% (quarenta por cento) do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora.

II - A segunda, no mesmo valor, será efetuada no início da segunda etapa do cronograma financeiro do projeto e uma vez comprovada a realização das atividades do primeiro período do plano de trabalho.

III - A terceira e última parcela corresponde a 20% (vinte por cento) do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora e será efetuada ao término do plano de trabalho.

§ 5º - O pagamento das parcelas de um novo contrato só poderá ser feito após a conclusão do projeto anterior.

Art. 21 - O contratado terá que comprovar a realização das atividades através de relatórios à Secretaria Municipal de Cultura ao final de cada um dos 3 (três) períodos de seu plano de trabalho.

Art. 22 - O não cumprimento do projeto tornará inadimplentes o proponente, seus responsáveis legais e os membros do núcleo artístico.

§ 1º - Os proponentes, seus responsáveis legais e os membros dos núcleos artísticos que forem declarados inadimplentes não poderão efetuar qualquer contrato ou receber qualquer apoio dos órgãos municipais por um período de 5 (cinco) anos, com exceção do disposto no parágrafo 2º.

§ 2º - As penalidades previstas no parágrafo anterior não se aplicam às cooperativas e associações mencionadas no parágrafo 5º do artigo 4º mas apenas aos núcleos artísticos inadimplentes e seus membros.

§ 3º - O proponente inadimplente será obrigado a devolver o total das importâncias recebidas do Programa, acrescidas da respectiva atualização monetária.

Art. 23 - A Secretaria Municipal de Cultura averiguará a realização do plano de trabalho a partir dos relatórios apresentados pelos contratados, sendo sua responsabilidade:

I - Informar à Comissão Julgadora sobre o andamento de projeto em função do disposto no parágrafo 6º do artigo 14.

II - Tomar as medidas necessárias para o cumprimento do artigo 22.

Art. 24 - O contratado deverá fazer constar em todo seu material de divulgação referente ao projeto aprovado os seguintes dizeres: "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São

Paulo".

Art. 25 - Esta lei dispensa regulamentação prévia para sua aplicação.

Art. 26 - As despesas decorrentes da implantação desta lei correrão por conta das dotações orçamentárias próprias, suplementadas se necessário.

Art. 27 - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogando-se as disposições em contrário.

PRFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, aos 8 de janeiro de 2002, 448º da fundação de
São Paulo.

MARTA SUPLICY, PREFEITA

ILZA REGINA DEFELIPPI DIAS, Respondendo pelo Cargo de Secretária dos Negócios Jurídicos

JOÃO SAYAD, Secretário de Finanças e Desenvolvimento Econômico

MARCO AURÉLIO DE ALMEIDA GARCIA, Secretário Municipal de Cultura

Publicada na Secretaria do Governo Municipal, em 8 de janeiro de 2002.

UBIRATAN DE PAULA SANTOS, Respondendo pelo Cargo de Secretário do Governo Municipal

Anexo 5. Ficha resumida dos espetáculos - 1998

Grupo	Espetáculo	Autor	Direção	Elenco	Teatro de Estreia	\$ Ingresso	Prêmio
Tapa	Ivanov	Anton Tchêkov	Eduardo Tolentino de Araújo	Clara Carvalho, Denise Weinberg, Genézio de Barros	Teatro Aliança Francesa	R\$10,00	Shell (categoria iluminação para Guilherme Bonfanti) e Mambembe (categoria teatro adulto)
Folias d'Arte	Folias Felinianas	Reinaldo Maia	Marco Antonio Rodrigues	Guilherme Sant'anna, Nani de Oliveira, Patrícia Barros, Rogério Bandeira, Valdir Rivaben, Saryda Andara, Edgar Bustamante, Fernando Correa e Renata Zhaneta.	Teatro Aliança Francesa	R\$ 10,00 (quinta) e R\$ 20,00	Estímulo Flávio Rangel para montagem de espetáculo (1997); Mambembe (indicação melhor ator coadjuvante para Edgar Bustamante)
Folias d'Arte	O assassinato do anão do caralho grande	Plínio Marcos	Marco Antonio Rodrigues	Allan Benatti, Andréa Lopes, Carlos Francisco, Carolina Hess, Claudia Tarsitano, Cleber Toline, Cristiano Sales, Daniele Mantovani, Dênis Goyos,	Teatro Sergio Cardoso	R\$ 10,00	Prêmios do 5º Festival de Teatro de Resende e Mambembe

				Fábio Ferretti, Fabio Nogueira, Geraldo Duarte, Gira de Oliveira, Ibrahim Lyra, Ireny Silva, Ivone Mangussi, José Paulo Dantas, Juliana Cristina, Karen Menatti, Luciana Cleveland, Mariana Maia, Nani de Souza, Natasha Rodrigues, Nei Gomes, Otávio Chacan, Paulo Henrique, Paulo Mendes, Renato Mano, Ricardo Leite, Rodolfo Falcão, Rose Anselmo, Tamara Berger, Tom Janusz, Wilson Ricardo			
Pia Fraus	É o Noé, Uma Cosmogonia	José Rubens Siqueira	Francisco Medeiros	Beto Andretta, Caio Stolai, Domingos Montagner, Sheila	Espetáculo ao ar livre. Primeira apresentação no Festival de Teatro de	Espetáculos ao ar livre, entrada franca. Versão par sala no	Estímulo Flávio Rangel para a montagem do espetáculo; indicação ao Shell (1998):

				Arrêas	Curitiba e passagem pelo <i>Youth Arts Festival</i> (São Paulo); em novembro estreia no Teatro de Arena do Centro de Convivência – Campinas, como parte do projeto “SESC Em Cena”. Com versão par sala, fez temporada no Teatro Vento Forte, São Paulo	Vento Forte, ingressos a R\$12,00.	Cenografia; APETESP (1998)
Pia Fraus	Gigantes do Ar	Pia Fraus	Carla Candiottto	Adriana Telg, Beto Andretta, Fillipe Bregantin, Gabriela Bernardo	Circuito Municipal de Cultura de São Paulo – espetáculo de rua apresentado nos bairros Cidade Ademar, São Mateus e Jabaquara/Vila Clara.	Espetáculo ao ar livre, entrada franca.	Indicações ao Prêmio APETESP(Melhor Coreografia, cenografia e figurinos
Pia Fraus	Malefícios da mariposa	Federico Garcia Lorca. Tradução: José Rubens Siqueira	Pia Fraus Teatro	Beto Andretta, Carla Candiottto, Domingos Montagner	Integrou o projeto “Lorca da Rua” realizado pelo SESC SP. Depois, fez temporada de abril a junho no CCSP – Sala Jardel Filho	CCSP ingressos a R\$ 6,00	Prêmio APCA (1999) melhor direção; Prêmio Coca-Cola de teatro jovem (1999); melhor direção e produção
Parlapatões, patifes &	ppp@WllmShkspr.br	William Shakespeare. Adaptação:	Emilio Di Biasi	Alexandre Bamba, Hugo	Teatro Faap	R\$ 20,00	Apetesp

paspalhões		Adam Long, Daniel Singer e Jess Borgeson.		Possolo e Raul Barretto			
Parlapatões, patifes & paspalhões.	De Cá Pra Lá, De Lá Pra Cá	Alexandre Roit	Carla Candiotto	Alexandre Roit, Hugo Possolo e Raul Barreto	Estreia no FTC (Festival de Teatro de Curitiba/PR) além de ter se apresentado em importantes festivais brasileiros em mais de 15 estados, chegando a mais de 30 cidades ao longo de dois anos em cartaz. Fez temporada em São Paulo, no CCSP	CCSP ingressos a R\$ 8,00 com patrocínio <i>Panamco</i> <i>Spal</i> .	Apetesp: categoria melhor direção; indicado nas categorias ator protagonista e espetáculo
Parlapatões, patifes & paspalhões.	Não escrevi isto	Hugo Possolo	Hugo Possolo	Hugo Possolo	Realização conjunta e estreia no SESC Pompeia.	R\$ 15,00	Estímulo Flávio Rangel para montagem do espetáculo; Shell: categoria cenário para Hugo Possolo e Luciana Bueno; indicação na categoria melhor diretor do Mambembe.
Companhia do Latão	Sana Joana dos matadouros	Bertolt Brecht. Tradução: Roberto Schwarz	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano	Deborah Lobo, Edgar Castro, Georgette Fadel, Gustavo Bayer, Maria Tendlau, Otávio Martins, Ney Piacentini,	Estreia em fevereiro de 1998 em Piracicaba-SP, dentro da mostra “Bertolt Brecht - Cem Anos”, promovida pelo SESC SP,	Teatro João Caetano, ingressos a R\$ 10,00.	

				Vicente Latorre	tendo se apresentado em Curitiba, Londrina e João Pessoa. Com diversas alterações cênicas e dramatúrgicas, estreou no final de maio, em São Paulo, no Teatro João Caetano com temporada de maio a julho, tendo depois se apresentado em várias cidades brasileiras		
Companhia do Latão	O nome do sujeito	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano	Edgar Castro, Georgette Fadel, Gustavo Bayer, Maria Tendlau, Ney Piacentini	Temporada de outubro a dezembro no Teatro de Arena Eugenio Kusnet – São Paulo.	R\$ 15,00	

Anexo 6. Ficha resumida dos espetáculos 1999

Grupo	Peça	Autor	Direção	Elenco	Teatro de estreia	\$ ingresso	Prêmios
Tapa	<i>A serpente</i>	Nelson Rodrigues	Eduardo Tolentino de Araújo	Bruno Perillo, Clara Carvalho, Denise Weinberg, Zecarlos Machado.	Teatro Aliança Francesa	R\$ 10,00	
Tapa	<i>As viúvas</i>	Arthur Azevedo	Sandra Corveloni	Brian Penido Ross, Tony Giusti, Clara Carvalho, Rita Carlovitch e outros.	Teatro Aliança Francesa	R\$ 15,00	
Pia Fraus Teatro e Central do Circo	<i>Navegadores</i>	Pia Fraus Teatro	Pia Fraus Teatro Direção circense: Domingos Montagner	Beto Andretta, Domingos Montagner, Rogério Maia. Participação especial: Alberto Medina, Alessandro Agostini, Carla Candiotto, Fernando Sampaio.	SESC Consolação	Entrada franca	Shell (iluminação) Prêmio Coca-Cola de teatro jovem (1999): melhor produção
Parlapatões, Patifes & Paspalhões	Projeto “Pantagruel” que abrangeu cinco espetáculos curtos: 1) <i>Mistérios Gulosos</i> ; 2) <i>Água fora da bacia</i> ;	1) Marcio Viana 2) Avelino Alves 3) Hugo Possolo 4) Hugo	1) Hugo Possolo 2) Hugo Possolo 3) Hugo Possolo 4) Hugo	1) Hugo Possolo 2) Hugo Possolo 3) Hugo Possolo 4) Hugo Possolo e	Reinauguração da Sala Repertório Novo TBC	R\$ 20,00 (sextas e domingos) R\$ 25,00 (sábados)	

	3) <i>Poemas Fesceninos</i> ; 4) <i>Os mané</i> ; 5) <i>Cinco chops, dois pastel e uma porção de bobagem</i>	Possolo 5) Mario Viana	Possolo 5) Hugo Possolo	Raul Barreto 5) Hugo Possolo			
Companhia do Latão	Remontagem de <i>Ensaio Para Danton</i>	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano a partir do original de Georg Büchner. Tradução Christine Röhrig e Marcos Renaux	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano	Alessandra Fernandez, André Lopes, Deborah Lobo, Georgette Fadel, Gustavo Bayer, Heitor Goldflus, Maria Tendlau, Ney Piacentini e Otávio Martins	Estreou no CCBB-RJ, vindo depois para o CCSP.	R\$ 10,00	

Anexo 7. Ficha resumida dos espetáculos - 2000.

Grupo	Peça	Autor	Direção	Elenco	Teatro de Estreia	\$ Ingresso	Prêmios
TUOV	<i>Brasil Quinhentão!?</i>	César Vieira	César Vieira	Adlei Pereira, Cícero Almeida, Dione Fonseca, Graciela Rodriguez, Ingrid Ramaos, João Wagner, Juscelina Silva, Lucas César, Neriney Evaristo Moreira, Oswaldo Ribeiro, Rafaela Davolli, Will Martinez, Yeda Rocha	Sede do TUOV, Bom Retiro/SP	Entrada franca	Flavio Rangel – MinC e Mambembe
Tapa	<i>Contos de Sedução</i>	Guy de Maupassant. Adaptação: Johnathan E. Amacker	Eduardo Tolentino de Araújo	Grupo Tapa (Clara Carvalho, Sandra Corveloni e outros)	Teatro Aliança Francesa	R\$ 10,00 (quinta); R\$15,00 (sexta e domingo) e R\$20,00 (sábado)	
Tapa e Folias D'Arte	<i>Surabaya Johnny!</i>	Bertolt Brecht e Kurt Weill Tradução: Lilian Blanc. Adaptação: Lilian Blanc, Marco Antonio	Marco Antonio Rodrigues	Bruno Perillo, Carlos Francisco, Dagoberto Feliz, Edgar Bustamante, Fernando Viana, Guilherme Sant'Anna,	Teatro da Aliança Francesa	R\$ 10,00	

		Rodrigues, Reinaldo Maia.		Lilian Blanc, Nani de Oliveira, Nelsinho Ribeiro, Rafael Leite, Renata Zhaneta, Riba Carlovich			
Tapa e Folias d'Arte	<i>Happy End</i>	Elisabeth Hauptmann	Marco Antonio Rodrigues	Carlos Ferreira, Dagoberto Feliz, Edgar Bustamente, Nani de Oliveira, Nelsinho Ribeiro, Zeca Rodrigues, Bráulio Ferraz, Bruno Perillo, Ferando Guilherme Sant'Anna e Lilian Blanc	Estreou no Festival de teatro de Curitiba, estreando em São Paulo em abril, no Teatro Galpão do Folias.	Galpão do Folias, Galpão do Folias, ingressos a R\$ 20,00	
Folias d'Arte	<i>Tronodocrono</i>	Gabriela Ribeiro e José Rubens Siqueira	Dagoberto Feliz		Centro Cultural Monte Azul	R\$ 5,00	
Pia Fraus Teatro	<i>Frankenstein</i>	Mary Shelley	Pia Fraus Teatro	Beto Andretta, Beto Lima, Domingos Montagner, Keila Bueno	Teatro Augusta	R\$ 10,00	
Pia Fraus Teatro e central do Circo	<i>Farsa Quixotesca</i>	Miguel de Cervantes. Adaptação: Hugo Possolo.	Hugo Possolo	Alberto Medina, Barbara Paz, Beto Andretta, Beto Lima,	Teatro Popular do SESI	Entrada franca	APCA (2000): melhor teatro infanto- juvenil; Indicação

				Domingos Montagner, Fernando Sampaio, Marcelo Castro. Participação especial: José Celso Martinez Correa			Prêmio Shell (2000): figurino; Prêmio Coca-cola de teatro jovem(2000): melhor texto de espetáculo.
Companhia do Latão	<i>A comédia do trabalho</i>	Texto coletivo da Companhia do Latão	Sergio de Carvalho e Mario Marciano	Adriana Mendonça, Alessandra Fernandez, Heitor Goldflus, Maria Tendlau e Ney Piacentini	Espectáculo da Companhia do Latão de maior sucesso popular. Apresentada em sede de sindicato de trabalhadores e movimentos populares, foi encenada por diversos elencos em quase 300 apresentações, sendo vista por um público de aproximadamente 70.000 pessoas, além de integrar a programação do FITEI (Festival internacional de teatro de expressão ibérica) – Portugal.	Temporada de 03/08 a 01/10 no Teatro Anchieta-SESC Consolação, ingressos a R\$ 15,00.	

Anexo 8. Ficha resumida dos espetáculos 2001

Grupo	Peça	Autor	Diretor	Elenco	Teatro	\$ ingressos	Prêmios
TUOV	<i>João Candido do Brasil – A revolta da chibata</i>	Criação coletiva	César Vieira	Ana Lucia Silva, Anita Sousa, Aparecido de Oliveira, Cátia Fantin, Cícero Almeida, Douglas Cabral, Elieser Martins, Janaína Madani, Hudson de Oliveira e Lucas César	Estreou no Teatro Municipal de Santo André; esteve nos festivais de Recife, Pernambuco, em 2003 e POA Encena, Porto Alegre, em 2005; no mesmo ano, fez uma apresentação em homenagem a Augusto Boal no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, coma colaboração da FUNARTE. Completo 250 apresentações em novembro de 2006.	Na Sede do TUOV, entrada franca.	Teatro Cidadão, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo; Carlos Miranda, da Secretaria Estadual da Cultura de São Paulo e Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo

Tapa	<i>Os órfãos de Jânio</i>	Millôr Fernandes	Eduardo Tolentino	Clara Carvalho, Guilherme Sant`Anna, Malu Pessin, Norival Rizzo, Paulo Marcos, Sandra Corveloni	Teatro Aliança Francesa	R\$ 10,00 (qua.), R\$ 15,00 (qui.), R\$ 20,00 (sex. e dom.) e R\$ 25 (sab.)	Shell: atriz (Clara Carvalho)
Tapa	<i>Major Barbara</i>	Bernard Shaw. Tradução: Eduardo Tolentino e Fernando Paz	Eduardo Tolentino	Brian Penido, Cacá maral, Clara Carvalho, Emilia Rey, Fernando Paz, Guilherme Sant`Anna, Igor Zuvela, Lilian Blanc, Lu Carion, Paulo Marcos, Tony Giusti, Waleska Pontes, Zecarlos Machado	Teatro Aliança Francesa	R\$ 10,00	APCA categorias melhor espetáculo, diretor (par Eduardo Tolentino de Araújo) e ator (para Zecarlos Machado); Qualidade Brasil
Folias d'Arte	<i>Pavilhão 5</i>	Reinaldo Maia	Reinaldo Maia	Fernando Paz, Gisele Valeri e José Roberto Sanchez	Galpão do Folias	R\$ 15,00	
Folias d'Arte	<i>A maldição do Vale Negro</i>	Cario Fernando Abreu e Luiz Arthur	Dagoberto Feliz		Galpão do Folias	R\$ 15,00	

		Nunes					
Folias d'Arte	<i>Babilônia</i>	Reinaldo Maia	Marco Antônio Rodrigues	Aílton Graça, Atílio Bellini Vaz, Bete Dorgam, Bruno Perillo, Carlos Francisco, Dagoberto Feliz, Joana Mattei, Juliana Balsalobre	Galpão do Folias	R\$ 15,00	Qualidade Brasil 2001: melhor espetáculo;
Pia Fraus Teatro	<i>Bichos do Brasil</i>	Beto Andretta e Beto Lima	Beto Andretta, Beto Lima e Hugo Possolo	Adriana Telg Beto Andretta Isabela Graeff Cristiano Bacelar, David Caldas, Fernanda Santana e Flora Basto	Estreia no Circuito SESI (espetáculo ainda ativo, já realizou mais de dez temporadas na cidade de São Paulo, além de ter se apresentado em diversos estados brasileiros e 15 países)	Teatro Popular do SESI, Entrada franca	Estímulo Flávio Rangel para montagem de espetáculo; Projeto EnCena Brasil (2001)
Parlapatões, patifes & paspalhões	<i>Sardanapalo</i>	Hugo Possolo	Hugo Possolo	Alexandre Roit, Raul Barreto, Hugo Possolo e Claudinei Brandão	TBC	De R\$ 15,00 a R\$ 25,00	Jornada SESC de teatro
Parlapatões, patifes & paspalhões	<i>Pantagruel</i>	François Rabelais. Adaptação: Hugo Possolo e Mario	Hugo Possolo	Alexandre Roit, Claudinei Brandão, Henrique Stroeter, Hugo	Teatro Anchieta – SESC Consolação.	De R\$ 10,00 a R\$ 20,00	O “Projeto Pantagruel” foi vencedor do Prêmio Estímulo Flávio

		Viana		Possolo, Paula Arruda, Pedro Guilherme, Raul Barreto, Rui Minharro			Rangel
Companhia São Jorge de variedades	<i>Biedermann e os incendiários</i>	Max Frish. Tradução: Alexandre Krug.	Georgette Fadel	Alexandre Krug, Ana Cristina Petta, Carlota Joaquina, Luís Mármora, Mariana Senne, Patrícia Gifford, Paula Klein, Rogerio Tarifa	Teatro de Arena Eugênio Kusnet	R\$ 10,00	
Companhia do feijão	<i>Antigo 1850</i>	inspirado no conto “piá não sofre?” de Mário de Andrade e em materiais adicionais de Machado de Assis, documentos históricos e coleta de campo sobre a vida em regiões degradadas das grandes cidades	Pedro Pires	Andréia de Almeida, Camila Bolaffi, Einat Falbel e Rodrigo Caion	CCSP	R\$ 10,00	Estímulo Flávio Rangel

Anexo 9. Ficha resumida dos espetáculos - 2002.

Grupo	Peça	Autor	Direção	Elenco	Teatro	\$ ingresso	Prêmio
<i>Teatro Oficina</i>	<i>Os Sertões. A Terra.</i>	Euclides da Cunha. Adaptação José Celso Martinez Corrêa.	José Celso Martinez Corrêa	Adriana Caparelli, Adriano Salhab, Aneliê Scninadier, Anna Guilhermina, Ariclenes Barroso, Aury Porto, Camila Mota, Céllia Nascimento, Danilo Tomic, Edísio dos Santos, Edna dos Santos, Elenildo Moura, Fernando Coimbra, Félix Oliveira, Fioravante Almeida, Franciso Rodrigues, Fransergio Araújo, Frederick Steffen, Freddy Allan, Geni de Lira, Guilherme Calzavara, Haroldo Costa Ferrari, Jaqueline Braga, Jhonatha Ferreira, José	<i>Teatro Oficina</i>	R\$ 30,00	Shell: melhor direção e melhor música

				<p> Celso Martinez Corrêa, Juliane Elting, Karina Buhr, Letícia Coura, Luciana Domschke, Marcelo Drumond, Mariana de Moraes, Mariano Mattos Martins, Naomy Sshölling, Otávio Ortega, Pedro Epifânio, Ricardo Bittencourt, Rodolfo Dias Paes, Samuel de Assis, Sálvio Prado, Sylvia Prado, Wilson Feitosa, Zé de Paiva e participação especial de Renée Gumiel </p>			
Tapa	<p> A <i>importância de se fiel</i> </p>	Oscar Wilde	Eduardo Tolentino de Araújo	<p> Nathália Timberg, Chico Martins, Etty Fraser, Guilherme de Sant'anna, Brian Penido, Dalton Vigh e Barabara </p>	SESC Vila Mariana	<p> R\$ 10,00 a R\$ 30,00 </p>	

				Paz			
Tapa	<i>Executivos</i>	Daniel Besse. Tradução: Clara Carvalho	Eduardo Tolentino de Araújo	Cacá Amaral, Chris Couto, Helio Cicero, Igour Zuvella, Norival Rizzo, Riba Carlovich, Waleska Pontes, Zecarlos Machado.	Espaço Promon	R\$ 30,00 (Patrocínio BR Distribuidora)	
Folias d'Arte	<i>Pássaros da Noite</i>	José Antônio de Souza	Roberto Lage		Galpão do Folias	R\$ 15,00	
Folias d'Arte	<i>Frankenstein</i>	Mary Sheley. Adaptação: Reinaldo Maia	Reinaldo Maia	Valdir Rivaben, Gisele Valeri e Janaína Peresan	Galpão do Folias,	R\$ 15,00	
Folias d'Arte	<i>Single Singer Bar</i>	Roteiro: Dagoberto Feliz	Dagoberto Feliz	Bruno Perillo, Cacao Merz, Danilo Gangheia, Demian Pinto, Joana Mattei, Liliane Cury, Nani de Oliveira, Patrícia Barros Silmara Deon, Simoni Boer, Val Pires.	Galpão do Folias	R\$ 15,00	
Pia Fraus Teatro	<i>Histórias do Mar do Mundo</i>	Pia Fraus Teatro	Beto Andretta e Beto Lima		Clube da Cidade – Ibirapuera, São Paulo	Entrada franca	Projeto EnCena Brasil (2002)
Pia Fraus Teatro	<i>A lenda do Guaraná</i>	Beto Andretta e	Beto Andretta e	Beto Andretta,	Criada para a exposição	Entrada franca	

		Beto Lima	Beto Lima	Simone Melo, Sidnei Caria e Isabela Graeff	Amazônia – Br realizada pelo SESC Pompéia		
Companhia do Latão	<i>Auto dos Bons Tratos</i>	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano	Sergio de Carvalho e Marcio Marciano	Beto Matos, Cátia Pires, Emerson Rossini, Heitor Goldflus, Helena Albergaria e Ney Piacentini	Teatro Cacilda Becker; participação no Projeto Viagem Teatral SESI – 2002, por nove cidades do interior paulista. convidado do festival de Teatro de Curitiba, do Temporadas Populares em Campo Grande-MS e da 25ª edição do FITEI - Festival de Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, na cidade do Porto, em Portugal. Realizou duas temporadas no Teatro Cacilda Becker e integrou a Caravana Paulista de Teatro.	Teatro Cacilda Becker, ingressos a R\$ 10,00	
Companhia São Jorge de variedades	<i>As bastianas</i>	Gero Camilo. Adaptação: Alexandre Krug, Luís	Luís Mármora	Alexandre Faria, Alexandre Krug, Ana Cristina	Peça itinerante. Inicialmente realizada em albergues, As	Entrada franca	Neste ano, a Companhia São Jorge foi contemplada

		Mármora e Marcelo Reis		Petta, Carlota Joaquina, Georgette Fadel, Marcelo Reis, Mariana Senne, Patrícia Gifford, Paula Klein, Rogério Tarifa e Walter Machado	<i>bastianas</i> foi realizada em locais bastante diferentes: unidade da FEBEM; antiga vila de operários; terreiro de candomblé, universidades etc		pela primeira edição da Lei de fomento
Engenho teatral	<i>Pequenas histórias que à história não contam</i>	Luiz Carlos MOreira	Luiz Carlos Moreira	André Mürer, Beto Nunes, Celso Cardoso, Irací Tomiatto, Silvia Lourenço	Engenho teatral	Entrada franca	

Anexo 10. A recepção das obras pelo jornalismo cultural, 1998

	<i>Folha de São Paulo</i>			
Peça	Data	Autor	Título da Crítica	Chamada
<i>Ivanov</i>	16.04.1998	Leonardo Cruz	Tapa estreia "Ivvanov" em sua "própria casa"	Espetáculo concebido por Eduardo Tolentino inicia temporada no palco para o qual foi concebido originalmente
<i>Folias Felinianas</i>	21.10.1998	Valmir Santos	Folias'enfrenta a desesperança	sem chamada
<i>É o noé, uma cosmogonia</i>	21.03.1998	Érika Sallum, enviada especial a Curitiba	Pia Fraus cria o mundo em "Éonoé"	sem chamada
<i>É o noé, uma cosmogonia</i>	01.11.1998	Cristiano Cipriano Pombo	Pia Fraus estréia a peça "Éonoé" em versão "indoor"	Espetáculo questiona a origem e a evolução do universo
<i>É o noé, uma cosmogonia</i>	22.05.1999	Cristiano Cipriano Pombo	Pia Fraus reestréia "Éonoé" unindo circo, teatro e show	sem chamada
<i>ppp@WlImShkspr.br</i>	17.04.1998	sem autor, especial para a Folha	Parlapatões apresentam seu Shakespeare compactado	sem chamada
<i>De Cá Pra Lá, De Lá Pra Cá</i>	28.11.1998	Monica Rodrigues Costa	Parlapatões exploram arte do malabarismo	"De Cá pra Lá, De Lá pra Cá" usa circo para descrever um dia na vida de coladores de cartazes
Não escrevi isto	15.10.1998	Nelson de Sá	Parlapatões celebram a rua em peça	sem chamada
Sana Joana dos matadouros	28.03.1998	Erika Sallum, enviada especial a Curitiba	Latão desfia a saga de Joana D'Arc	sem chamada
O nome do sujeito	09.10.1998	Bruno Garcez	"O nome do sujeito" rastreia comércio de Almas em Recife	Companhia do Latão encena texto inspirado em Gilberto Freyre

<i>O Estado de São Paulo</i>			
Data	Autor	Título da crítica	Chamada
08.05.1998	Mariangela Alves de Lima	Tapa atualiza narrativa de Chekhov em 'Ivanov'	Grupo introduz recursos contemporâneos na montagem levada no Aliança Francesa
30.10.1998	Ricardo de Souza	Prodgy e Raul Seixas dão o tom a "show" do grupo Pia Fraus	Trapézios, terra e refletores estão em "Éonoé" baseado em história bíblica
22.05.1998	Beth Néspoli	Gigantes do Ar inspira-se na linguagem do circo	Espetáculo do grupo Pia Fraus inicia curta temporada no Teatro Azevedo
15.10.1998	Ricardo de Souza	Parlapatões fecham trilogia com 'Não Escrevi Isto'	Novo espetáculo, escrito por Possolo, narra a história de mendigo que relembra fatos de sua vida.
12.06.1998	Mariangela Alves de Lima	Grupo faz oportuna montagem do texto de Brecht	A Companhia do Latão apresenta 'Santa Joana dos Matadouros' do Teatro João Caetano
23.10.1998	Mariangela Alves de Lima	O nome do sujeito une dilemas míticos e temas sociais	Apresentada pela Cia. do Latão, a encenação junta a base teórica a particularidades históricas e culturais da sociedade brasileira, a época é o 2º Império e o espaço ficcional, o Recife.

Anexo 11. A recepção das obras pelo jornalismo cultural, 1999.

<i>Folha de São Paulo</i>			
Data	Autor	Título da Crítica	Chamada
20.02.1999	Cristiano Cipriano Pombo	Tapa encena Arthur Azevedo e Vianninha	Grupo abre temporada com textos nacionais
03.07.1999	Erika Sallum, da reportagem local	Pia Fraus mergulha em sua piscina-palco	Cia paulistana estreia "Navegadores", espetáculo todo realizado na piscina do SESC Consolação
11.10.1999	Ana Paulo Ragazzi	Parlapatões brincam com a pornografia em nova montagem	sem chamada
05.09.1999	Marcelo Coelho	Companhia do Latão ilumina a Razão no Centro Cultural	sem chamada
08.09.1999	Erika Sallum	Companhia do Latão mostra repertório no Centro Cultural	Grupo apresenta suas quatro peças até dia 19 de dezembro.

<i>O Estado de São Paulo</i>			
Data	Autor	Título da Crítica	Chamada
16.11.1999	Beth Néspoli	Tapa mergulha no pesadelo do desejo	Dirigido por Eduardo Tolentino, grupo estreia 'A Serpente', de Nelson Rodrigues, na quinta
19.02.1999	Beth Néspoli	Tapa põe em cena a astúcia feminina em 'As viúvas'	O espetáculo, que estreia hoje, é dirigido por Sandra Corveloni com base em peças curtas escritas por Arthur Azevedo; amanhã, o grupo também reestreará corpo a corpo, monólogo de Vianninha.
16.07.1999	Mariangela Alves de Lima	Pia Fraus tenta resgatar mitos marinhos dentro de uma piscina	Visualmente bonito, 'Navegadores' sofre, porém, de certa anemia de significado.
18.11.1999	Geraldine Quaglia	Mistérios Gulosos estreia hoje no TBC	Sátira de Mario Vianna sobre a Idade Média tem interpretação dos Parlapatões
22.10.9999	Geraldine Quaglia	Parlapatões criam happy hour	Grupo inaugura sessão das 19 horas no novo TBC com 'Poemas fesceninos'

Anexo 12. Recpção das obras pelo jornalismo cultural, 2000

<i>Folha de São Paulo</i>			
Peça	Data	Autor	Título da Crítica
Brasil Quinhentão!?	20.05.2000	Da reportagem loca.	Aos 34, União e Olho Vivo faz "Brasil Quinhentão!?"
Contos de Sedução	06.09.2000	Da reportagem loca.	Guy de Maupassant seduz Grupo Tapa
Happy End	23.03.2000	Valmir Santos	Tapa e Folias d'Arte montem "Happy End"
Frankenstein	25.05.2000	Valmir Santos	Pia Fraus reflete Dolly e outros "pesadelos" em "Frankenstein"
Farsa Quixotesca	09.08.2000	Valmir Santos	Quixote une Pia Fraus e Hugo Possolo
A comédia do trabalho	21.03.2000	Valmir Santos	Cia. do Latão vai ao "trabalho" na Oswald

<i>O Estado de São Paulo</i>			
Data	Autor	Título da Crítica	Chamada
12.06.2000	Marici Salomão	Grupo 'descomemora' 500 anos de descobrimento	Com o espetáculo "Brasil Quinhentão!?" o União e Olho também festeja 34 anos de palco
05.09.2000	Agência Estado	Grupo Tapa estréia amanhã "Contos de Sedução" de Guy de Maupassant	sem chamada
21.01.2000	Mariângela Alves de Lima	Artistas divertem-se com musical	Atores do Tapa e do Folias d'Arte montam espetáculo com canções de Weill e Brecht
14.04.2000	Beth Néspoli	Happy End inaugura espaço cultural no centro	Comédia ambientada na Chicago dos anos 20 tem músicas de Brecht Weill executadas ao vivo.
18.08.2000	Marici Salomão	Pia Fraus brinca com Dom Quixote	Farsa Quixotesca recria com bom humor a saga do cavaleiro e seu fiel escudeiro
08.09.2000	Dib Carneiro Neto	Tronodocrono	sem chamada
12.06.2000	Beth Néspoli	A comédia do trabalho na era da terceirização	Cia do Latão enfrenta o desafio de mapear as relações trabalhistas numa divertida fábula

Anexo 13. Recepção das obras pelo jornalismo cultural, 2001

	<i>Folha de São Paulo</i>			
Peça	Data	Autor	Título da Crítica	Chamada
João Candido do Brasil: a revolta da chibata	15.12.2001	sem autor, free-lance para a Folha	Revolta da Chibata sobe ao palco	sem chamada
Órfão de Jânio	14.03.2001	Valmir Santos	Tapa adota "Órfãos de Jânio" de Millôr	Grupo monta peça que retrata a angústia humana sob o viés social, político e artístico das gerações de 60 e 70.
Major Barbara	08.11.2001	Valmir Santos	Tapa vai ao paiol de Shaw, "Major Barbara"	Grupo estréia em São Paulo peça do irlandês inédita no país, sobre burguesia vitoriana movida a dinheiro e pólvora
Babilônia	26.10.2001	Kil Abreu	Peça "Babilônia" soma atitude política à contestação	sem chamada
Sardanapalo	05.07.2001	Kil Abreu	Parlapatões riem da morte e celebram o prazer	sem chamada
Pantagruel	15.11.2001	Luciana Pareja	"Pantagruel" é presente de aniversário dos Parlapatões	sem chamada
Pantagruel	01.12.2001	Kil Abreu	Parlapatões ficam entre prazer e razão	Nova montagem inspirada no texto de François Rabelais marca comemoração de dez anos do grupo
Biedermann e os incendiários	26.01.2002	Kil Abreu	Peça detona solidariedade burguesa	sem chamada
Antigo 1850	19.05.2001	Kil Abreu	Montagem com a Cia. Do feijão une Brasil arcaico e moderno	Grupo procura equilibrar eficácia das soluções formais e discurso crítico sobre temas abordados

<i>O Estado de São Paulo</i>			
Data	Autor	Título da Crítica	Chamada
14.03.2001	Beth Néspoli	Tapa adota os cáusticos 'Órfãos de Jânio	Estréia hoje em São Paulo peça de Millor Fernandes inspirada em 'Os filhos de Kennedy' e que foi além da mera paródia, superando o modelo original ao retratar a fragilidade intelectual e emocional de jovens brasileiros tragados pela revolução comportamental dos anos 60 e 70; eles sonhavam com a transformação política do Brasil, mas foram duramente reprimidos pelas forças obscurantistas que começaram a ganhar terreno com a renúncia do "homem da vassoura" em 1961.
09.05.2001	Beth Néspoli	Tapa quer desvendar mecanismos do poder	Mundo da classe dominante será explorado em 'Major Barbara'
19.05.2001	Beth Néspoli	Peça reflete sobre o apartheid brasileiro	Professora da classe média e aluno da periferia dialogam em 'Pavilhão 5'
11.05.2001	Beth Néspoli	Folias d'Arte encena o melodrama original	A maldição do vale negro concentra num só texto todos os clichês do gênero.
12.10.2001	Beth Néspoli	Bufões a caminho do sonho	Um grupo de mendigos em busca de uma cidade imaginária é tema de 'Babilônia'
01.06.2001	Ubiratant Brasil e Lucinéia Nunes	Jumento Coragem marca a volta de 'Sardanapalo'	Personagem inusitado dos Parlapatões divide atenção com 'Kabarett' e 'Dia dos namorados'
15.01.2001	Beth Néspoli	Festa e silêncio em dois estilos de humor	A qualidade une as diferentes linguagens de 'Sardanapalo' e 'Comédia dos homens'
15.11.2001	Marici Salomão	Parlapatõe recriam humor de "Pantagruel"	O grupo comemora dez anos de carreira recriando no palco a obra cômica de Rabelais
12.10.2001	Mariangela Alves de Lima	Espeáculo associa graça e inteligência na dose certa	Em 'Biedermann e os incendiários' é notável também a vivacidade das interpretações
01.06.2001	Mariangela Alves de Lima	Fiel ao espírito de Mario de Andrade	Em "Antigo 1850" A Cia. Do feijão faz uma sensível síntese da exclusão

Anexo 14. Recepção das obras pelo jornalismo cultural, 2002

<i>Folha de São Paulo</i>				
Peça	Data	Autor	Título da Crítica	Chamada
Os Sertões. A Terra	04.12.2002	Valmir Santos	Oficina mostra seu vôo panorâmico sobre "Os sertões"	Pré-estréia da primeira parte da trilogia marcou centenário do livro de Euclides da Cunha na segunda
A importância de ser fiel	06.10.2002	Sergio Salvia Coelho	Grupo Tapa une e consagra três gerações de bons atores	Companhia encena Oscar Wild no SESC
Executivos	06.02.2003	Valmir Santos	Aós os excluídos, Tapa volta-se para os que excluem	Novo "Os executivos" segue tema das origens da classe dominante apresentado na peça "Major Barbara" em 2001
Frankenstein	27.06.2002	Valmir Santos	Espectáculo reconstrói o velho monstro	Estréia hoje montagem do Grupo Folias d'Arte que vê relação entre criador e criatura no mundo contemporâneo
Auto dos bons tratos	27.03.2002	Valmir Santos	Auto dos bons tratos estréia em Curitiba	Cia. Do Latão estréia "Auto dos bons tratos em Curitiba
As Bastianas	23.07.2004	Valmir Santos	São Jorge leva "Bastianas" ao candomblé	Casa de candomblé abre portas para peça que trata da busca de identidade por mulheres do sertão do NE.
Pequenas histórias que à História não contam	16.06.2002	Pedro Ivo Dutra	Teatro móvel leva peça à periferia de SP	Engenho teatral mostra "Pequenas histórias que à história não contam" em sala construída no Campo Limpo.

<i>O Estado de São Paulo</i>			
Data	Autor	Título da Crítica	Chamada
01.12.2002	Beth Néspoli	Os Sertões ganha vida e floresce no Oficina	Sob a batuta de José Celso Martinez Corrêa, "A Terra", teatralização da primeira parte da obra, tem pré-estreia amanhã.

Anexo 15. Quadro sinóptico dos diretores pioneiros do *Arte*

Quadro 1. Diretores teatrais do <i>Arte contra a Barbárie</i>					
Diretor/Grupo-Companhia	Local/ ano de nascimento	Profissão dos pais	Formação acadêmica	Trajetória profissional (fora do teatro)	Trajetória no teatro
César Vieira/TUOV	Jundiaí-SP, 1931	Pai: trabalho coordenador na indústria têxtil e foi político da cidade, depois cassado pela ditadura varguista e a mãe foi dona de casa.	Direito pela PUC-São Paulo; Jornalismo pela Cásper Líbero e Dramaturgia pela EAD/USP, (incompleto).	Idibal Piveta, nome de batismo de César Vieira (pseudônimo adotado para driblar a ditadura) atua até os dias atuais como advogado, além de assinar a direção do TUOV.	Aproxima-se do teatro através da militância política na presidente da UNE. Inicia-se no teatro em 1967 com a peça <i>Corinthians, meu amor</i> . Em 1969 está entre os fundadores do TUOV, junto ao Centro Acadêmico 11 de agosto, da faculdade de Direito do Largo São Francisco - USP. Montado numa lona no parque do Ibirapuera, o grupo, adiante, passa a itinerar por bairros populares, desligando-se do ambiente acadêmico e traçando caminhos por um teatro popular

Eduardo Tolentino de Araújo/ Tapa	Rio de Janeiro-RJ, 1954	Pai: bancárie e a mãe costureira e depois figurinista	Comunicação Social pela PUC-RIO	Não exerceu outra profissão	Aproxima-se do fazer teatral enquanto cursava Comunicação Social na PUC onde, juntamente com outros colegas de diversos cursos, funda em 1974 o TAPA (Teatro Amador Produções Artísticas). O grupo se profissionaliza em 1979 e deixou a sigla, passando a ser apenas Tapa. Em de 1986 grupo e diretor se transferem para São Paulo e ocupam o Teatro da Aliança Francesa, que será sede do grupo por quinze anos.
Beto Andretta/ Pia Fraus	São Paulo-SP, 1962.	Pai: administrador e a mãe professora primária	Não possui formação acadêmica. Fez curso livre de teatro no Ventoforte, em São Paulo, entre 1981-2.	Não exerceu outra profissão	Depois dos dois anos de curso livre no Ventoforte, funda o próprio grupo teatral O, Pacp, Beto e Bonecos, com o qual realizou um giro de 1 ano pela América do Sul. No início de 1984 funda a Pia Fraus

Marco Antônio Rodrigues/ Folia d'Arte	Santos-SP, 1955	Pai: funcionário público federal e a mãe assistente social, trabalhou no SESI E na Secretaria de Promoção Social de SP	Psicologia pela Universidade Católica de Santos	Não exerceu outra profissão	Inicia-se no teatro amador em Santos no início dos anos 1970. No final dessa década, recebe convite do SNT para ocupar o Teatro de Arena, motivo de sua vinda para São Paulo, onde atua desde então. Trabalhou como administrador de teatros e companhias como Procópio Ferreira, Paulo Autran, Antonio Fagundes, entre outras de grande público. Em 1987 ingressa na antiga FUNACEN, hoje FUNARTE, onde exerce até os dias atuais o cargo de Profissional e artes cênicas nível 3. E, desde 1991, é professor de interpretação Teatro-Escola Célia Helena, Em 1998, a partir do recebimento do Prêmio Estímulo Flávio Rangel, fundam o Folia D`Arte, onde hoje exerce a função de Diretor Convidado.
---------------------------------------	-----------------	--	---	-----------------------------	---

Sergio de Carvalho/Cia. Do Latão	São Paulo- SP, 1967	Pai: comerciante e mãe professora primária	Administração pública pela FGV-SP (não concluso); formado em jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero; Artes Cênicas pela ECA-USP (não concluso). É mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP e doutor em Literatura Brasileira pela FFLCH/USP	colaborou com diversos veículos de comunicação, sendo cronista do jornal O Estado de S. Paulo	Assina a dramaturgia de Paraíso Perdido, primeira montagem de Antonio Araújo com o Teatro da vertigem e torna-se, a seguir, um dos fundadores da, Companhia do Latão, criada a partir da encenação de Ensaio sobre Danton de Georg Buchner, em 1996. Entre seus muitos espetáculos estão O Nome do Sujeito (1998), A Comédia do Trabalho (2000) e Ópera dos Vivos (2010). Foi professor de Teoria do Teatro na Unicamp entre 1996 e 2005 e atualmente é professor de Dramaturgia e Crítica na ECA/USP
--	------------------------	---	---	---	---

Hugo Poaaolo/ Parlapatões, patifes & Paspalhões.	Vitória-ES, 1962		Comunicação social e História na USP.	<p>Aprendeu técnicas circenses no Circo-Escola Picadeiro SP, Suas primeiras incursões no teatro ocorrem em 1984, com Quando Tenho Razão Não É Culpa Minha, direção de Arthur Leopoldo e Silva e, em 1986, diversos esquetes realizados no Circo-Escola Picadeiro. Após mais algumas realizações funda, juntamente com Alexandre Roit, em 1991, o grupo Parlapatões, Patifes & Paspalhões, lançando Bem Debaixo de Seu Nariz; e, no ano seguinte, o espetáculo que batiza e dá nome ao grupo</p>
---	---------------------	--	--	---

Anexo 16. Quadro sinóptico dos diretores da “segunda dentição” do movimento

Quadro 2. Os diretores da "Segunda dentição" <i>Arte contra a barbárie</i>					
Diretor/ Grupo- Companhia	Local/ano de nascimento	Profissão dos pais	Formação acadêmica	Trajetória profissional anterior ao teatro	Trajetória no teatro
Georgette Fadel	Laranjal Paulista-SP, 1973		Atriz formada pela EAD/USP e diretora formada pela ECA/USP		Atuou em diversos espetáculos pela EAD e, em 1996, integrou o elenco da peça de estreia da Companhia do Latão, <i>Ensaio para Danton</i> . Ainda com a Companhia do Latão, autou em <i>Ensaio sobre o latão</i> e <i>Santa Joana dos matadouros</i> . Em 1998, funda, em conjunto com integrantes da EAD e da ECA-USP, a <i>Cia São Jorge de variedades</i> , assinando os espetáculos <i>Pedro, o Cru</i> ; <i>Um Credor da Fazenda Nacional</i> ; e <i>Biederman e os Incendiários</i> . Além dos trabalhos com a Cia, assina também a direção das montagens: <i>Primeiro amor</i> , de Samuel Beckett, com Marat Descartes; <i>Bartolomeu, que será que nele deu?</i> , com o Núcleo Bartolomeu de <i>Depoimentos e No Caminho - sete passos para dentro</i> com Rodrigo Figueira e <i>O Duelo</i> , com Camila Pitanga.

Pedro Pires/ Cia. Do feijão	São Paulo-SP, 1967.	Pai: técnico em química, faz carreira em multinacional do ramo plástico; mãe: pedagoga formada pela USP, fez carreira como docente no antigo curso de magistério da rede estadual de ensino	Formado Administração pela FGV/SP. Entre 1988 e 1992 cursou Artes Cênicas da ECA-USP, não chegando a concluir o curso	Fez estágio no "círculo do livro" enquanto cursava a FGV.	Começou a fazer teatro amador na escola, o Colégio Arquidiocesano de São Paulo, formou um grupo, onde permaneceu até o ingresso na faculdade. No segundo ano do curso de administração decidiu que queria fazer teatro como profissão e ingressou na ECA. Trabalhou no colégio como diretor do grupo da escola e entrou no grupo de teatro Trupe de atmosfera nômade, dirigido por Cristiane Paoli-Quito hoje professora da ECA. Adiante integrou o grupo Nokate, que montou apenas um espetáculo. Em 1993 viaja para a França, onde faz um curso de formação na <i>Ecole Jacques Lecoq</i> . De volta ao Brasil, funda, juntamente com Camila Bolaffi e Debora Serretielo, a Cia do feijão, em 1997.
-----------------------------------	------------------------	---	--	---	--

Luiz Carlos Moreira	Penápolis-SP, 1949	Pai: alfaiate; mãe dona de casa.	Direção teatral pela ECA/USP	Exerceu várias atividades anteriores (arquivista, auxiliar administrativo, subgerente de fábrica, vendedor, revisor, bancário. A mais longa foi jornalista.	<p>Começou a fazer teatro amador ainda criança, em Penápolis. Adiante já no colegial, em 1986 fez um curso rápido de interpretação com Eugenio Kusnet, no Teatro de Arena. Seu primeiro trabalho profissional foi em 1971 (espetáculo para crianças em escolas e figuração no Teatro Aquarius), no mesmo ano ingressou na ECA/USP, onde fez sua primeira direção em 1973. Nos anos 70 dirigiu grupos amadores, ministrou oficinas e acompanhou de perto o trabalho de grupos teatrais na periferia de São Paulo. No final daquela década, participou do <i>Urdimento</i> – movimento que levaria Lélia Abramo à diretoria do Sindicato dos Artistas e Técnicos, do qual foi diretor na gestão seguinte. Em teatro, foi ator, crítico, professor, programador de teatros municipais, oficineiro. Atualmente, escreve, dirige, faz cenário e iluminação e administra.</p>
José Celso Martinez Corrêa	Araraquara/SP, 1937	burguês (atividade não especificada)	Direito/ USP		

BIBLIOGRAFIA

1. Referências bibliográficas

ABREU, Luis Aberto “Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação”.
Cadernos da ELT - número 2, junho/2004

ANDRADA, Ana Carolina Silva. *A organização do trabalho estético a partir da construção de um campo de ação estratégica: o teatro de grupo paulistano e a Lei de fomento ao Teatro*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Nadya Araújo Guimarães. São Paulo, 2013.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2. ed., 2015.

ASSANO, Gustavo. *Périplo de ajuntados: um esboço da trajetória do grupo teatral Folias D'Arte*. In. Literatura e Sociedade, Revista do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, n. 15, p. 180-198.

BOAL, Augusto. *Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena*. Revista Civilização Brasileira, caderno especial nº2. Rio de Janeiro, 1968

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

_____. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

CANDIDO, Antônio. *A Revolução de 1930 e a cultura*. In: A educação pela noite .São Paulo: Ática, 1987.

CARVALHO, Sergio de (org.) *Introdução ao Teatro Dialético* – experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular/Companhia do Latão: 2009.

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

_____. *Sina o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. & CARVALHO, Dorberto. *A luta do grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas: os cinco primeiros anos da Lei de fomento*. São Paulo: Cooperativa paulista de teatro: 2008

CRUZ, Pamela Peregrino da. *A relação/tensão entre arte e capital no Brasil: a atuação de grupos teatrais contra-hegemônicos (1990-2010)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História, da Universidade Federal Fluminense, sob orientação da Profa. Dra. Adriana Facina Gurgel, Niterói, 2012.

DESGRANGES, Flavio. *A Inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____. & LEPIQUE, Maysa.(orgs.) *Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec/Cooperativa paulista de teatro, 2012.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1958*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

_____. “Cultura como objeto de política pública”. São Paulo em Perspectiva, vol. 15, no 2. São Paulo, abril/junho 2001.

FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais – anos 70*. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

GOMES, Carlos Antonio Moreira & MELLO, Marisbel Lessi de (orgs.). *Fomento ao Teatro: 12 anos*. São Paulo: SP: SMC, 2014

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994

MAGNANI, José Guilherme. *Quando o campo é a cidade*. In. MAGNANI, J.C. & TORRES, Lilian de L. (orgs.) Na metrópole, textos de antropologia urbana. Revista brasileira de Ciências Sociais. São Paulo/Bauru, vol. 17, n 49, ANPOCS/EDUC, jul. 2002, pp. 11-29.

MARTINS, Ferdinando. *Palco dos modernos: o teatro e a Semana de 22*. Revista USP, São Paulo, n. 94, p. 83-92 – junho/julho/agosto 2012 p.85-92.

MATE, Alexandre Luis. *A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando o chão da História: tempo de contar (pré) juízos em percursos de andanças*. Tese de doutoramento em História Social. São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

_____. “Do Apoena ao Engenho– um entre tantos outros grupos de teatro cujas experiências esperam por ser documentadas”. *Literatura e sociedade – Revista do Departamento de Literatura Comparada e Teoria Literária da FFLCH/USP*, no 15, 2011, pp. 174-179

NOËL, Sophie .*L’édition indépendante critique: engagements politiques et intellectuels*. Lyon, France: Presses de l’enssib, 2012.

PONTES, Heloísa. *Intérpretes da Metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2010.

_____. *Mariazinha e Verônica: classe e gênero nos palcos da metrópole*. Novos Estudos: CBRAP n. 97, novembro 2013. pp. 149-166.

PUPPO, Maria Lucia de Souza Barros. *Luzes sobre o espectador: artistas e docentes em ação*. In. Rev. Bras. Estudos da Presença, Porto Alegre, vol. 5, n. 2, p. 330-355. Maio/ago. 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2ªed., 2005

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. São Paulo: produção independente, 2015.

1.2. Referências primárias - Fontes do Arquivo Multimeios

Documento assinado por Aimar Labaki, intitulado “Arte contra a barbárie – Histórico e Proposta, 2 de dezembro de 2001.

Entrevista transcrita com Marco Antonio Rodrigues, do Grupo Folias d`Arte; Luiz Carlos Moreira, diretor do Grupo Engenho teatral e o autor e diretor César Vieira, do TUOV. A partir de uma declaração do Moreira, ficamos sabendo que tal entrevista foi realizada em julho de 2003. s/a.

DVD Lançamento do Terceiro Manifesto, Arquivo Multimeios.

Documento intitulado de Noite do Lançamento.

avaliação do lançamento, 10/07/2000. Arquivo Multimeios

fitas k7 com registros de debates públicos

fita k7 debate com Geraldo Alckmin.

Documento intitulado *Avaliação do lançamento*, 10/07/2000

Documento intitulado *Espaço da cena 2001*

Documento intitulado *Fomento. Programa Público. Continuidade.*

Documento intitulado *Pra começo de conversa*, assinado por Luiz Carlos Moreira.

e-mail de Luah Guimarães enviado dia 01/05/2001 para a lista por ela criada, com objetivo de reorganizar a proposta do Espaço da cena para 2001

DVD Projeto de Lei 11-09

-mail de Luah Guimarães, endereçado a caioli@ig.com.br, assunto: Movimento Arte contra a barbárie, enviado em 4 de março de 2001.

1.3. Jornais

1.3.1. Folha de São Paulo

Edição *online* de 17 de janeiro de 1998 – Ilustrada.

Edição *online* de 15 de outubro de 1998 – Ilustrada.

Edição *online* de 19/03/1999 – Ilustrada

Edição *online* de 10/07/1999 – Ilustrada.

Edição de 26 de junho de 2000 – Ilustrada, p. 02.

Edição de 14 de agosto de 2000 – Acontece, p. 01

Edição de 06 de dezembro de 2000 – Ilustrada, p. E1

Edição de 11 de janeiro de 2000 – Ilustrada, p 2

Edição *online* de 23/20/2001 – Ilustrada

Edição online, de quinta-feira 07/032002 – lustrada.

Edição *online* de 06/10/2002 – Acontece

Pesquisa Melhores teatros 2015. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/11/1708845-saiba-quais-sao-os-quatro-melhores-teatros-de-sp-segundo-avaliacao.shtml>, última consulta em 18/01/16.

1.3.2 O Estado de São Paulo

Edição de 03/05/1998 – Caderno 2, p. D2

Edição de 22/05/1998 – Caderno 2, p. D2

Edição de 12/06/1998 – Caderno 2, p. D3

Edição de 23/10/1998 – Caderno 2, p. D4

Edição de 07/05/1999 – Caderno 2, p. D2

Edição de 16/07/1999 – Caderno 2, p. D6

Edição de 1811/1999 – Caderno 2, p. D2

Edição de 26/06/2000 – Caderno 2 p. D2

Edição de 12/10/2001 – Caderno 2, p. D3.

Edição de 13/03/ 2002 – Caderno 2, p. D4

Edição de 04/04/2002 – Caderno 2, p. D6

Edição de 14/11/2002 – Caderno 2, p. D3.

1.4. Revistas

Revista aParte XXI –vol. 3. Revista do teatro da Universidade de São Paulo.

CARVALHO, Sergio de. Palestra apresentada no encontro do *Hemispheric Institute*, São Paulo, 17 de janeiro de 2013. O texto está publicado em espanhol na revista cubana Conjunto, número 167, disponível no site <http://www.casa.cult.cu/revistaconjunto.php>.) Consultado em 06/10/2014

2. Sites consultados

Casa da cultura – produção cultural no Brasil

<http://www.casadaculturadigital.com.br/2011/01/producao-cultural-no-brasil/>

Cooperativa paulista de teatro:

<http://www.cooperativadeteatro.com.br>, última consulta em 15/01/2016.

Currículo lattes – CNPq:

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4410843U1>, consultado em 12/07/ 16.

MAC-USP

<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo2/modernidade/eixo/cam/teatro.html>, consultado em 13/01/16.

Itaú Cultural:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399356/os-comediantes>; consultado em 13/01/16;

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia>, consultado em 14/01/2016

Néspoli, Beth. A década de renascimento dos coletivos teatrais. Itaú Cultural, texto não datado, disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/proximoato/94>

Prêmio Qualidade Brasil:

<http://premioartequalidade.org.br/site/>

Prêmio Shel:

<http://www.shell.com.br/sustentabilidade/premio-shell-de-teatro.html>

Prêmio Coca-Cola Femsa de teatro jovem:

<http://www.hcnoar.com/post/2014/06/16/-Coca-Cola-FEMSA-premia-pecas-de-teatro.aspx>

Teatro Jornal:

<http://teatrojornal.com.br>

3. Filmografia

Programa Arte contra a barbárie Parte I. Disponível em <https://vimeo.com/21815104>

São Paulo S/A. Direção: Sergio Person, 1965.

